This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Это цифровая коиия книги, хранящейся для иотомков на библиотечных иолках, ирежде чем ее отсканировали сотрудники комиании Google в рамках ироекта, цель которого - сделать книги со всего мира достуиными через Интернет.

Прошло достаточно много времени для того, чтобы срок действия авторских ирав на эту книгу истек, и она иерешла в свободный достуи. Книга иереходит в свободный достуи, если на нее не были иоданы авторские ирава или срок действия авторских ирав истек. Переход книги в свободный достуи в разных странах осуществляется ио-разному. Книги, иерешедшие в свободный достуи, это наш ключ к ирошлому, к богатствам истории и культуры, а также к знаниям, которые часто трудно найти.

В этом файле сохранятся все иометки, иримечания и другие заиися, существующие в оригинальном издании, как наиоминание о том долгом иути, который книга ирошла от издателя до библиотеки и в конечном итоге до Вас.

Правила использовапия

Комиания Google гордится тем, что сотрудничает с библиотеками, чтобы иеревести книги, иерешедшие в свободный достуи, в цифровой формат и сделать их широкодостуиными. Книги, иерешедшие в свободный достуи, ириналлежат обществу, а мы лишь хранители этого достояния. Тем не менее, эти книги достаточно дорого стоят, иоэтому, чтобы и в дальнейшем иредоставлять этот ресурс, мы иредириняли некоторые действия, иредотвращающие коммерческое исиользование книг, в том числе установив технические ограничения на автоматические заиросы.

Мы также иросим Вас о следующем.

- Не исиользуйте файлы в коммерческих целях.
  Мы разработали ирограмму Поиск книг Google для всех иользователей, иоэтому исиользуйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.
- Не отиравляйте автоматические заиросы.
  Не отиравляйте в систему Google автоматические заиросы любого вида. Если Вы занимаетесь изучением систем машинного иеревода, оитического расиознавания символов или других областей, где достуи к большому количеству текста может оказаться иолезным, свяжитесь с нами. Для этих целей мы рекомендуем исиользовать материалы, иерешедшие в свободный достуи.
- Не удаляйте атрибуты Google.
  В каждом файле есть "водяной знак" Google. Он иозволяет иользователям узнать об этом ироекте и иомогает им найти доиолнительные материалы ири иомощи ирограммы Поиск книг Google. Не удаляйте его.
- Делайте это законно.
  Независимо от того, что Вы исиользуйте, не забудьте ироверить законность своих действий, за которые Вы несете иолную ответственность. Не думайте, что если книга иерешла в свободный достуи в США, то ее на этом основании могут исиользовать читатели из других стран. Условия для иерехода книги в свободный достуи в разных странах различны, иоэтому нет единых иравил, иозволяющих оиределить, можно ли в оиределенном случае исиользовать оиределенную книгу. Не думайте, что если книга ноявилась в Поиске книг Google, то ее можно исиользовать как угодно и где угодно. Наказание за нарушение авторских ирав может быть очень серьезным.

О программе Поиск кпиг Google

Миссия Google состоит в том, чтобы организовать мировую информацию и сделать ее всесторонне достуиной и иолезной. Программа Поиск книг Google иомогает иользователям найти книги со всего мира, а авторам и издателям - новых читателей. Полнотекстовый иоиск ио этой книге можно выиолнить на странице `http://books.google.com/`

PN1727
G24
1890
'kn.1

STANFORD
LIBRARIES

ОЧЕРКИ ЛИТЕРАТУРЫ

ДРЕВНИХЪ И НОВЫХЪ НАРОДОВЪ.

ПОСОБІЕ ПРИ ИЗУЧЕНІИ СЛОВЕСНОСТИ ВЪ СРЕДНЕ-УЧЕБНЫХЪ ЗАВЕДЕНІЯХЪ,

составленное

Гарусовымъ.

ПОЭЗІЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ

въ двухъ книгахъ.

Изданіе второе исправленное и значительно дополненное.

Книга первая:

Свойства поэзіи, древній театръ, греческая и римская драма, драма до конца XVI вѣка,—мистеріи, англійскій театръ и Шекспиръ, и папская и итальянская драма, итальянская комедія и трагедія 25 политипажей.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Товарищества „Общественная Польза“.
1890.

ПРЕДИСЛОВІЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНІЮ.

Выпущенная въ продажу еще въ 1862 г. книга моя, подъ заглавіемъ „*Очерки литературы древнихъ и новыхъ народовъ, поэзія драматическая*“, разошлась, и мнѣ самому пришлось съ трудомъ пріобрѣсть одинъ экз. за дорогую цѣну. Въ магазинахъ крупныхъ фирмъ ея вовсе нѣтъ въ продажѣ. Между тѣмъ въ послѣднее время запросъ на нее сталъ возрастать. До 70-хъ годовъ я лично не интересовался судьбою моей книги частію потому, что не придавалъ ей большого значенія, а частью и потому, что былъ занятъ служебными обязанностями.

Новое изданіе требовало значительныхъ затратъ, но средства мои не позволяли приступать къ нему; а издателей я никакъ не могъ найдти, такъ какъ на книгѣ не значилось одобренія ея Ученымъ Комитетомъ.

Въ 1880-мъ году на книгу мою усилились запросы и требованія, а лица, знавшія мой адресъ, стали понуждать меня печатать мои *Очерки* новымъ изданіемъ. Въ перепискѣ со мною нѣкоторые компетентные преподаватели весьма откровенно высказали пробѣлы въ 1-мъ изданіи и указывали на необходимость кое-какихъ дополненій при новомъ изданіи.

Переселясь съ юга въ Петербургъ въ іюлѣ сего года, я обратился въ Товарищество „Общ. Польза“, какъ стоящее внѣ всякихъ условій книжной торговли и спекуляціи; и оно любезно предложило мнѣ свое содѣйствіе.

Ученый Комитетъ М-ва Н. Пр., куда представилъ я первое изданіе книги, почтилъ ее одобреніемъ въ цѣломъ составѣ, исключая нѣкоторыхъ мѣстъ, кои рекомендовалъ исключить, а частію и измѣнить. Съ душевною признательностью соглашаясь съ мнѣніемъ и указаніями компетентнаго учрежденія, я во второмъ новомъ изданіи, не отступая отъ указаній Комитета, сдѣлалъ значительныя измѣненія и выпуски тѣхъ страницъ, кои были не согласны съ назначеніемъ книги, какъ классньго и домашняго пособія учащимся въ мужскихъ и женскихъ учебныхъ заведеніяхъ, равно и терминовъ, которые могли бы давать сбивчивое понятіе о предметѣ. Не удаляясь отъ мысли, высказанной мною въ предисловіи къ 1-му изданію: пробудить въ учащихся сознаніе въ необходимости самостоятельнаго труда, очистить сердце и направлять духъ на путь правды и истины, показать проводимую въ замѣчательныхъ литературныхъ произведеніяхъ великость и важность развитія и укрѣпленія семейныхъ, нравственныхъ, и религіозныхъ началъ, указать на крѣпость силъ, которыя почерпаетъ съ дѣтскихъ лѣтъ человѣкъ въ народности, національности, государственномъ строѣ и въ нетлѣнномъ величіи верховной самодержавной власти,—я и во 2-мъ, значительно распространенномъ и дополненномъ изданіи повсюду, гдѣ могъ, проводилъ тѣ-же идеи.

Независимо отъ указаній Ученаго Комитета, не счелъ себя я въ правѣ игнорировать и указаній соратниковъ моихъ на педагогическомъ поприщѣ.

Большинство этихъ указаній сводилось къ недостатку пояснительныхъ примѣчаній къ тексту книги. Проживъ болѣе 20-ти лѣтъ въ разныхъ провинціяхъ, лишенныхъ библіотекъ, я съ сердечной благодарностью, принялъ всѣ указанія и пополнилъ указанные пробѣлы, увеличивъ количество историческихъ примѣчаній, а потому книга увеличилась почти вдвое и потребовала непосильныхъ для меня, огромныхъ денежныхъ затратъ. Вслѣдствіе увеличеннаго почти вдвое содержанія, *второе* изданіе *Очерковъ* выходитъ въ двухъ книгахъ. Во вторую книгу отнесены Французская, Нѣмецкая и Русская драматическая поэзія.

Что-же касается политипажей, помѣщенныхъ въ первомъ изданіи, то многіе изъ нихъ, не дающіе точнаго понятія о предметѣ, ими изображаемомъ, въ настоящемъ второмъ изданіи исключены, другіе же замѣнены новыми, въ чертежахъ театральныхъ зданій сдѣланы исправленія, оговоренныя въ предисловіи къ изданію 1862 года. Группа Лаокоона, какъ неудобная для классной и домашней книги, въ новомъ изданіи совсѣмъ исключена.

Не смотря на то, что объемъ книги увеличился почти вдвое, почтенное Товарищество „Общ. Польза“, не нарушая моихъ интересовъ, нашло возможнымъ выпустить обѣ книги по весьма умѣренной и доступной цѣнѣ.

С.-Петербургъ.
22 ноября 1889 года.

И. Гаруссвъ.

ПРЕДИСЛОВІЕ КЪ 1-му ИЗДАНІЮ.

Прежде выхода въ свѣтъ предлагаемой книги не разъ случалось мнѣ слышать указаніе, за чѣмъ я, мимо всякаго принятаго и установившагося воззрѣнія на исторію литературы, выдаю ее выпусками, начиная съ *драматической* поэзіи. Нѣтъ сомнѣнія, что лежитъ глубокая истина въ этомъ замѣчаніи, потому-что *драма* есть уже послѣдній вѣнецъ литературы, которая у всѣхъ народовъ начиналась *эпосомъ и лирикой*. Слѣд. съ нихъ бы нужно было начинать и изданіе Очерковъ литературы.

Но у насъ по исторіи эпической поэзіи, сколько мнѣ извѣстно, можетъ быть гораздо болѣе подручныхъ замѣтокъ для учащихся, чѣмъ по исторіи лирики и драмы. При томъ же почти во всѣхъ учебныхъ заведеніяхъ преподаватели эпосу посвящаютъ бóльшую часть времени, нежели другимъ отдѣламъ поэзіи. Подъ конецъ курса на долю *драмы* выпадаетъ такъ мало времени, что поневолѣ приходится ограничиваться однимъ перечисленіемъ именъ писателей и ихъ произведеній. Имѣя въ виду это обстоятельство, я рѣшился, по своему крайнему разумѣнію, пополнить этотъ общій повсюду недостатокъ. Въ лучшемъ на русскомъ языкѣ *Руководствѣ къ познанію родовъ, видовъ и формъ поэзіи М. Тулова* на теорію лирической поэзіи отведено 90 страницъ на эпопею 124, а на теорію европейской драмы не болѣе 100 разгонистой печати, если исключить изъ этого отдѣла драму востока и историческія свѣдѣнія о греческомъ театрѣ. О содержаніи произведеній драматическихъ поэтовъ говорится иногда кратко, а чаще вскользь. Слѣд. въ пополненіи этого отдѣла поэзіи чувствуется необходимость.

Кромѣ того я издаю лишь *Очерки литературы*, предоставляя полный систематическій и законченный трудъ дѣятелямъ болѣе меня опытнымъ въ этомъ дѣлѣ и лучше меня могущимъ его выполнить. Но и при условіи систематическаго составленія учебника я не считалъ бы дѣленія поэзіи на три рода существеннымъ и необходимымъ, ибо оно мѣшаетъ полному и цѣлостному знакомству съ литературою народа въ извѣстное время его историческаго существованія и развитія. При составленіи систематическаго курса исторіи литературы нужно допустить или изложеніе ея по народамъ въ историческомъ ихъ саморазвитіи и самоусовершенствованіи, или по времени въ сравнительномъ изученіи. Но такая работа не дѣло среднеучебныхъ заведеній, гдѣ учащимися пріобрѣтаются одни лишь матеріалы, разумѣется, необходимые.

Предполагая за *Очерками драмы* выдать очерки эпоса и лирики, а за тѣмъ и исторію прозы, если только первый мой выпускъ найдетъ къ себѣ какое-нибудь сочувствіе, я имѣлъ въ виду доставить лишь матеріалы съ указаніемъ на ихъ литературное и историческое значеніе. Связать эти матеріялы въ систему, приступить къ серьезной ихъ разработкѣ—это дѣло каждаго преподавателя вмѣстѣ съ учащимися. Въ этомъ отношеніи, не думаю, чтобы книга моя, несмотря на ея недостатки, была бы излишнею.

Есть писатели, главная дѣятельность которыхъ была въ другихъ родахъ литературы; въ исторіи же драмы они являлись вскользь, какъ бы пробуя свои силы. Въ такомъ случаѣ каждый учитель легко можетъ пополнить недосказанное здѣсь о писателѣ, принадлежащемъ по сочиненіямъ къ другому отдѣлу.

При составленіи очерковъ я старался, по возможности, упростить изложеніе до того, чтобы оно было доступно не только воспитаннику послѣднихъ классовъ гимназій и воспитанницѣ послѣднихъ курсовъ въ женскихъ заведеніяхъ, но и всякому, кто захотѣлъ бы имѣть какія-нибудь свѣдѣнія объ исторіи драмы, не будучи къ тому подготовленъ предварительнымъ изученіемъ литературы. Достигъ-ли я желаемой доступности въ изложеніи, покажетъ успѣхъ или безуспѣшность издаваемой книги.

Недостатки моихъ *Очерковъ* я весьма хорошо знаю, но не могъ ихъ избѣжать при этомъ выпускѣ. Всякій, кому случалось печатать хотя бы и небольшое сочиненіе, хорошо знаетъ всѣ трудности, съ которыми соединено изданіе. Матеріяльные разсчеты здѣсь играютъ весьма важную роль. Обращу вниманіе на политипажи. Печатать ихъ на камнѣ не было возможности, ибо не могло бы мнѣ самому окупиться изданіе, потому-что для книги, назначаемой въ пособіе, нельзя положить дорогой цѣны. Хорошая-же рѣзьба на деревѣ въ Москвѣ или невозможна, или соединена съ громадными издержками. Наши лучшіе рѣщики не археологи, не ученые и не архитекторы; слѣдственно имъ предварительно нуженъ тщательно составленный рисунокъ; стало быть одна небольшая доска должна имѣть двойную цѣнность. Но и при этомъ въ выполненіи легко могутъ быть ошибки. Такъ, напримѣръ, не смотря на отчетливую рѣзьбу по дереву архитектурныхъ таблицъ г-мъ Рихау, отличнымъ выполнителемъ данныхъ задачъ, дѣло не обошлось безъ двухъ вкравшихся недосмотровъ: на 2-й таблицѣ прорѣзаны *акриполки* съ той и другой стороны подпертаго колоннами карниза, а на 4-й табл. четыреугольная *ѳимеле* сверху кажется треугольною. Въ группѣ Лаокоона, рѣзанной другимъ рѣщикомъ, на 9-й таблицѣ, весьма плохо изображена нервная система и напряженіе мускуловъ отца, усиливающагося не только оторвать, но и раздавить змѣй, которыя сжимаютъ и кусаютъ его и дѣтей, изнемогающихъ подъ вліяніемъ страха и страданій. Правда, эти ошибки понятны для знатоковъ, но грустно, когда видишь невозможность избѣжать ихъ при первомъ изданіи.

По независящимъ отъ меня обстоятельствамъ къ первому выпуску не приложены портреты всѣхъ писателей, о которыхъ здѣсь говорится. Этотъ недостатокъ можетъ быть исправленъ при слѣдующихъ, если только первому выпуску посчастливится не умереть въ кладовыхъ книгопродавцевъ, а разойтись хотя бы и не въ большомъ количествѣ экземпляровъ.

Все, что учащіеся могутъ имѣть подъ рукою въ провинціяхъ, я указалъ въ замѣчаніяхъ. Не имѣя намѣренія «проводить взгляды и воззрѣнія», я старался повсюду провести лишь идею истины и добра, во имя которыхъ нужно начинать дѣятельность со школьной скамьи, идею необходимости самостоятельнаго труда и уваженія въ человѣкѣ его человѣческаго достоинства. *Сердце чисто созижди во мнѣ, Боже, и духъ правъ обнови во утробѣ моей*—вотъ тема, отъ которой должно идти изученіе исторіи литературы, исторіи человѣчества и вообще всякой науки, развивающей и сердце и умъ. При этомъ условіи можно легко овладѣть предметомъ даже и съ научной точки зрѣнія, потому-что только чистая и глубокая натура можетъ быть истиннымъ жрецомъ науки; а натура грубая и при огромной эрудиціи, внесётъ, если не разрушеніе, то охлажденіе. Эта же тема приведетъ и къ уясненію той великой истины во всякомъ явленіи міра, которую завѣщалъ намъ нашъ Учитель въ Евангеліи. Дѣло учебныхъ заведеній приготовлять обществу не строгихъ судей, съ плеча произносящихъ приговоры, а развивать въ дѣтяхъ честныя, добрыя, правдивыя и человѣчныя наклонности съ молодыхъ лѣтъ, съ беспристрастіемъ присяжнаго знакомя ихъ съ добромъ и зломъ, которыхъ изображеніями такъ богаты исторія и литература. И если мы вызовемъ охоту къ труду, любовь къ добру и отвращеніе отъ зла, которое мы исторически проведемъ передъ глазами своихъ слушателей, мы сдѣлаемъ доброе и великое дѣло.

Москва.
30 іюня 1862 года.

И. Гарусовъ.

ВАЖНѢЙШІЕ НЕДОСМОТРЫ ВЪ ПЕЧАТИ.

НА СТРАН.	ВЪ СТРОКѢ.	*НАПЕЧАТАНО:*	*СЛѢДУЕТЪ ИСПРАВИТЬ:*
5 снизу	6	по законамъ истины;	по законамъ ума и истины;
18 „	22	лицо жажда освободить	лицо—жажда освободить
23 „	4	случайностей сходящихся	случайностей, сводящихся
33 „	13	опредѣленнаго здавія.	приспособленной постройки.
54 „	7	мистеріи было	мистеріи (стран. 131—136) было
60 „	19	начинаетъ мѣшаться	начинаетъ омрачаться
64 „	6	Но калъ между	Но какъ между
72 сверху	1	бываютъ ложны,	бываютъ лживы и несбыточны,
75 „	5	и на его просьбу обращается	и, не внимая его мольбамъ, обращается
77 „	9	идеѣ и необходимости	идеѣ о неоходимости
87 сверху	2	равности въ Андромахѣ,	ревности къ Андромахѣ,
88 „	19	Привязанность къ ея своему	привязанность ея къ своему
95 „	9	весьма не прилиными	весьма неприличными
99 снизу	8	удержать	сдерживать
115 „	8	пантотимахъ	пантомимахъ
121 сверху	18-19	исторію ла-тинской	исторію рим-ской
130 сверху	4	порграммы,	программы,
136 „	19	Этотъ нравственный	Такой умственный
„ снизу	8	4200 пѣсней	4200 пѣсенъ
153 сверху	2	тайны мира.	тайны міра.
„ снизу	4	на русск. языкѣ	Макбетъ на русскій языкъ
183 „	10	сердечно любитъ	сердечно любила
214 „	8	въ 1812	въ 1612

СОДЕРЖАНІЕ 1-ой КНИГИ.

I. ОБЩІЙ ОЧЕРКЪ ПОЭЗІИ ВООБЩЕ И ДРАМАТИЧЕСКОЙ ВЪ ОСОБЕННОСТИ.

Проза, краснорѣчіе и поэзія: Проза и стихъ. Краснорѣчіе и поэзія 1—3. Истина поэтическая, и прозаическая 3—5. Творчество и содѣйствующія ему душевныя силы 6—9. Геній и талантъ 10—11. Форма и содержаніе 11—14. Роды и виды поэзіи 14—15.

Значеніе и свойство драмы: Происхожденіе драмы и отличіе ея отъ эпоса 15—17. Связь драмы съ жизнію и условія развитія драматическихъ произведеній 17—20. Актеръ, его свойства и развитіе 21—23. Страсть, какъ условіе драмы: начало трагическаго и комическаго 24—33.

Устройство и механическая часть древняго театра: Первоначальное значеніе театральныхъ зданій 33—34. Амфитеатръ 34—37. Оркестра и сцена 37—48. Колосники, занавѣсъ, машины 39—40. Театральныя и сценическія принадлежности 40—43. Время для представленій и цѣны мѣстамъ 43—44.

II. ГРЕЧЕСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭЗІЯ.

Начало драматическаго искусства и происхожденіе трагедіи: Вакхъ, его культъ и празднества, ихъ обрядовая часть 45—48 Связь вакхова культа съ жизнію, и происхожденіе трагедіи и комедіи 48—49. Ѳесписъ и Фринихъ 50—51.

Эсхилъ и миѳическій характеръ его трагедій: Свойства и характеръ поэта въ связи съ его эпохою 51—53. Условія для оцѣнки трагедій Эсхила 45—55. Трилогія Орестія: Агамемнонъ 56—58, Каэфоры 58—59 и Эвмениды 60—62. Миѳъ о Прометеѣ и Пандорѣ 62—63. Трагедія Прометей 64—67.

Софоклъ. Новое направленіе греческой трагедіи: Нравственная идея греческой трагедіи вообще и софокловой въ частности 67—70. Эдипъ-царь 70—73. Эдипъ Колонскій 73—75. Различіе между Эсхиломъ и Софокломъ 76—77. Антигона, какъ типъ женщины, 77—80. Тема греческой трагедіи по твореніямъ двухъ трагиковъ 81.

Эврипидъ. Философское направленіе его трагедій: Личный характеръ поэта 81—82. Женщина въ трагедіяхъ Эврипида 83—84. Андромаха 85—88. Интрига и аффектація 89. Медея, Ипполитъ, Гекуба, Геракліды, Іонъ, Безумный Геркулесъ и Троянки 90—92. Вакханки и Циклопъ 92—93. Преемники Эврипида 93—94. Стоимость таланта 94. Сатирическая драма 95.

Происхожденіе комедіи и ея первоначальный характеръ: дифирамбъ и фаллическія пѣсни 95—96. Первыя судьбы комическаго театра 97—98.

Аристофанъ. Значеніе и характеръ его комедій: Аристофанъ и современная поэту философія 98—104. Облака и отношеніе комика къ современному общественному строю 105—109.

Новая комедія: Періодъ упадка греческой народности и переходное состояніе отъ древней комедіи къ новой 110–112. Паразиты 113. Менандръ 114. Общественное положеніе древняго актера 114—115. Греческія мимы и пантомимы 115.

III. РИМСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭЗІЯ.

Устройство римскаго театра: Театральныя зданія, постановка піесъ и цензура 116–118. Положеніе римскаго актера 118. Эзопъ и Росцій 119.

Драматическое искусство въ Римѣ и римская комедія: Фесценины и ателланы; сословіе гистріоновъ 120. Ливій Андроникъ и его преемники 121. Плавтъ и Теренцій 121–122. Причины невозможности появленія въ Римѣ ни трагедіи, ни комедіи 123—124.

Римская трагедія. Сенека и его противодѣйствіе античному Риму: причины, препятствовавшія развитію трагедіи 125. Сенека и его взглядъ на римскій циркъ 126–127. Мимы, пантомимы, Пиладъ и Баталлосъ 127—129 Маскерады и балетъ 129—130.

IV. ДРАМАТИЧ. ПОЭЗІЯ ОТЪ НАЧАЛА ХРИСТІАНСТВА ДО КОНЦА XVI ВѢКА.

Средневѣковыя мистеріи: Сила христіанскихъ идей и воззрѣній на развитіе средневѣковой драмы 131—132. Мистеріи и ихъ первоначальный источникъ 133—134 Гросвита и мистерія **Авраамъ** 134—137. Гансъ-Саксъ и его мистерія **Ева и ея дѣти на экзаменѣ передъ Богомъ** 136—138.

V. ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭЗІЯ СЪ КОНЦА XVI ВѢКА.

Англійская драма: Генрихъ VIII и Елизавета 139—140. Драматическое пробужденіе Англіи и богатство драматическихъ матеріаловъ 140.—Предшественники Шекспира 141.

Шекспиръ. Всемірное значеніе его драмъ: Біографическія свѣдѣнія о поэтѣ и обстоятельства, содѣйствовавшія его драматической дѣятельности 141—144. Драмы Шекспира 145—146. Лиръ и Эдипъ колонскій 147—151. Макбетъ 152—168. Гамлетъ 169 –188.

Испанская драма: Мистеріи 179. Хуанъ Энзина и Сервантесъ 190. Лопе-де Вега 191. *Собака на сѣнѣ* 192—195. Кастельвины и Монтехи 196–198. Кальдеронъ 199–201. *За тайную обиду тайное мщеніе* 202–204. *Благоговѣніе передъ крестомъ* 205—206. Хозе де Ларра и его комедія: **Отъѣздъ во время** 207–210.

Итальянская драма и комическіе въ ней типы 211–214.

Итальянская комедія и трагедія: комедія и начало оперы 214—215. Гольдони и Гоцци 215—217. Комедія **Король-Олень** 218—219. Витторіо Альфіери 219--220. Трагедія **Филиппъ II** 221—228.

Примѣчанія въ поясненіе текста: Зевсъ 229—230. Діана 230—231. Агамемнонъ и Атриды 231–232. Аполлонъ 232–233. Гермесъ и Минерва 233–234. Хроносъ 224–225. Гефестъ 235. Ираклъ 235—236. Ѳивы и 7 вождей, Данаиды и Афродита 237–238 Судьба дома Лабдаковъ и Эдипъ 238—239. Ніоба 239. Гера 240. Тезей 241. Атлеты, Андромаха и Ѳетида 241–242. Сатиры и Силенъ 243. Филоктетъ 243–244. Марьонетки 244–245. Валкиріи 245—246. Дунканъ 246.

I.

Общій очеркъ поэзіи вообще и драматической въ особенности.

Проза, краснорѣчіе и поэзія.

Всѣ произведенія слова человѣческаго дѣлятъ, обыкновенно, или по внѣйшней формѣ, или по внутреннему содержанію. Въ первомъ случаѣ допускаютъ *прозу и стихъ*; во-второмъ—*прозу*, *краснорѣчіе и поэзію.*

Отличить прозу отъ стиха весьма легко, стóитъ только прислушаться къ послѣдовательности или непослѣдовательности ударенія; отличить прозу и краснорѣчіе отъ поэзіи несравненно труднѣе, потому-что въ этомъ случаѣ внѣшняя форма ничего не значитъ.

Стихотворная форма, основанная на тактѣ, музыкальномъ расположеніи удареній, не придумана людьми, а явилась сама собою естественно, согласно съ внутреннимъ настроеніемъ говорящаго. При выраженіи простой мысли объ обыкновенныхъ, обыденныхъ явленіяхъ жизни человѣкъ предоставляетъ свою рѣчь простому, свободному и естественному ея теченію. Эту вольную, безъ остановки идущую впередъ рѣчь и назвали *прозою* отъ латинскаго слова *prorsus*—впередъ. Но какъ скоро духъ человѣческій возвышается при мысли о какомъ-нибудь волнующемъ или поражающемъ его предметѣ, когда всѣ способности души выходятъ изъ своего обычнаго, спокойнаго состоянія; тогда иначе настраивается и самая рѣчь, принимая иную, болѣе звучную, отчетливую и музыкальную форму. Здѣсь кроется различіе между прозою и стихомъ; въ этомъ-же настроеніи духа нужно искать различія между краснорѣчіемъ и поэзіею. Такой переходъ прозы въ стихъ, краснорѣчія въ поэзію всего яснѣе виденъ въ греческомъ *гекзаметрѣ*, въ переливахъ котораго выражались и простой разсказъ о событіяхъ обыденной жизни, и глубокія чувства души. То-же самое можно найти во всѣхъ первоначальныхъ, безыскусственныхъ пѣсняхъ различныхъ народовъ, въ особенности же въ нашихъ русскихъ. Въ нихъ есть что-то похожее и на простую рѣчь и на стихотворный размѣръ. Эта двойственность видна въ неточности и неопредѣленности ударенія, которое все-таки подходитъ къ выработаннымъ впослѣдствіи законамъ стиха.

Привязанность къ стиху, и особенно къ стиху риѳмованному можетъ быть лишь у народа не вполнѣ развитого, не выработавшаго своей литературы. Только онъ въ стихѣ, какъ „въ созвучьи словъ живыхъ“, ищетъ и поэзіи, разумѣя подъ нею звучно выработанное по внѣшней отдѣлкѣ стихотвореніе. Но такое пониманіе поэзіи противно даже ея грамматическому значенію. Греческій глаголъ ποιεῖν, отъ котораго произошло названіе *поэзіи*, значитъ дѣлать, создавать, *творить*. А потому съ понятіемъ о поэзіи соединяется понятіе о творчествѣ, свободномъ созданіи; тогда-какъ при выработкѣ хорошаго стиха свободное творчество стѣсняется механическимъ трудомъ надъ внѣшнею отдѣлкою.

Творчество происходитъ тогда, когда человѣкъ проявившуюся въ его сознаніи идею представляетъ въ ясномъ, наглядномъ очертаніи, образѣ, формѣ или звукѣ, или, какъ обыкновенно говорятъ, даетъ своей идеѣ опредѣленную форму, *воплощаетъ идею въ форму*. А потому поэзію можно отыскать во всякомъ явленіи жизни, въ которомъ принимаетъ участіе искусство. Есть поэзія въ архитектурѣ, ваяніи, живописи, музыкѣ; не бываетъ иногда поэзіи и въ прекрасно выработанномъ стихѣ. Такъ, наприм.; гораціева *Ars poëtica*, Буало — *L'art poëtique*, ломоносовское *Письмо о пользѣ стекла*, не смотря на то, что имѣютъ изящную стихотворную форму, не могутъ быть отнесены къ поэзіи, а гоголевскія *Мертвыя души* и *Ревизоръ*, Островскаго *Гроза*, хотя и написаны прозою, но между тѣмъ есть высокое поэтическое произведеніе. Стало быть, между прозою и поэзіею, между прозаикомъ въ тѣсномъ смыслѣ слова и поэтомъ лежитъ огромная разница. Эту разницу сознали и древніе. У нихъ даже было выраженіе, что прозаикомъ, ораторомъ можно сдѣлаться, а поэтомъ надобно родиться (Poëtae nascuntur, oratores fiunt).

Но Римляне, говоря о возможности сдѣлаться ораторомъ, разумѣли не простую, безыскусственную и свободную рѣчь, а искусственную, выработанную, даже изысканную. Отъ того у нихъ проза получила другое названіе — *eloquentia*, отъ глагола *eloqui* — говорить публично, краснорѣчиво, витіевато. Здѣсь уже явилась выработка, которая сжала свободу творчества, и подчинила слово извѣстнымъ законамъ, наложеннымъ риторикою. И проза слилась тѣсно съ краснорѣчіемъ, оставивъ для поэзіи одну стихотворную форму.

Въ нашемъ языкѣ слову *элоквенція* соотвѣтствуетъ слово *краснорѣчіе*, по-старинному *витійство*, потому-что искусственная рѣчь, слишкомъ далекая отъ простонародной, вырабатывалась *витіями*, проповѣдниками, которые положили начало искусственному, книжному языку, долго не совпадавшему съ разговорнымъ. Но такъ-какъ внѣшняя выработка слова, на которую витіи обращали все свое вниманіе, мѣшала проявляться глубокому чувству, а говорила лишь уму, то краснорѣчіе у насъ и было бесплодно, или по крайней мѣрѣ не имѣло тѣхъ результатовъ, которыхъ нужно бы было ждать отъ него, соображаясь съ тѣмъ, чего оно стоило витіямъ. Эту бесплодность нашъ народъ весьма ярко охарактеризовалъ словомъ *краснобай*, *краснобайство*. Но въ послѣднемъ народномъ словѣ нужно искать не одной ироніи на бесплодность нашего витійства; въ немъ нѣкоторымъ образомъ проглядываетъ и связь простой рѣчи съ поэтическою. Нашъ народъ не всякаго зоветъ краснобаемъ, ибо понимаетъ, что краснобайство не перенимается и не пріобрѣтается, а есть способность прирожденная.

Такъ-какъ понятія *витійство*, *краснорѣчіе* суть понятія условныя,— то мы ихъ замѣнимъ однимъ общеупотребительнымъ словомъ *проза* и противопоставимъ ему другое понятіе—*поэзія*.

Проза и поэзія, не различаясь опредѣленною и точною формою, повидимому, сходятся и въ содержаніи, потому-что та и другая излагаютъ *истину*, та и другая чуждаются *лжи*; а если иногда и допускаютъ вымыселъ, то даже и за нимъ кроется истина. Различіе между ними заключается лишь въ томъ, *какимъ путемъ* и *какихъ* истинъ касаются прозаикъ и поэтъ? Внѣ этого вопроса различія между ними мы не найдемъ.

Прозаикъ въ своихъ произведеніяхъ говоритъ о событіяхъ, фактахъ и явленіяхъ жизни дѣйствительной, т. е. о такихъ, которые уже свершились, или существуютъ теперь.—и представляетъ ихъ такими, каковы они въ дѣйствительности, не измѣняя ни сущности ихъ, ни порядка, ни содержанія. Если же говоритъ о будущихъ, предполагаемыхъ явленіяхъ, то говоритъ о нихъ, какъ о слѣдствіяхъ или выводахъ изъ прошлаго, дѣйствительно *могущихъ случиться*, или *сбыться*. Заключеніе свое выводитъ прозаикъ путемъ сравненія, изученія, наблюденія, научнаго изслѣдованія изъ точныхъ данныхъ, не подлежащихъ сомнѣнію. Отъ того у прозаика факты и явленія принимаютъ строгую, опредѣленную и отчетливую форму, доступную уму и внѣшнимъ чувствамъ. Каждое переданное прозаикомъ явленіе можно подвести подъ извѣстный законъ, подъ опредѣленную формулу, можно провѣрить, изслѣдовать и наглядно убѣдиться въ достовѣрности и дѣйствительномъ его существованіи. Совершенно иначе поступаетъ *поэтъ*: онъ представляетъ явленія не въ субъективномъ, но въ объективномъ видѣ, въ отвлеченной и обобщенной формѣ,—не существующими или существовавшими въ дѣйствительности, а только *возможными*, или *могущими существовать въ той именно формѣ*, *въ томъ видѣ или образѣ*, *которые придалъ имъ поэтъ*. Прозаикъ не можетъ видоизмѣнять ни существа, ни формы изслѣдуемыхъ имъ предметовъ и явленій; поэтъ создаетъ для нихъ свою форму, или образъ, не думая о томъ, на сколько они отступаютъ въ мелочахъ, деталяхъ отъ дѣйствительности. У него одна задача, чтобы *созданныя имъ явленія были вѣрны дѣйствительности въ общихъ чертахъ*, и были бы возможны къ существованію въ созданной формѣ. Поэтому и говорятъ, что проза изображаетъ міръ дѣйствительный, *реальный*, а поэзія—міръ возможный, *идеальный*.

Жизнь человѣческая во всѣхъ ея явленіяхъ и степеняхъ развитія можетъ быть предметомъ для прозаика и поэта. Оба они могутъ для своихъ произведеній брать одну и ту же истину изъ жизни, но вырабатываютъ ее совершенно различнымъ образомъ. Прозаикъ прежде, чѣмъ будетъ говорить объ истинѣ, старается узнать и изучить ее въ первобытной ея простотѣ. Цѣлью его дѣятельности становится *изслѣдованіе* истины, а другихъ стремленій у него нѣтъ. Здѣсь лежитъ начало *науки*, которая добивается истины посредствомъ строгихъ разысканій и трудныхъ опытовъ, добивается ея безъ всякаго отношенія ея къ мѣсту, времени и народу. Гдѣ-бы и когда-бы ни явилась истина, для науки все равно, лишь бы только истина *была*. Отъ того истины, добываемыя прозаикомъ отъ науки, суть истины ходячія, *общечеловѣческія*, всѣмъ доступныя, всѣми одинаково понимаемыя и переводимыя на всѣ языки. Поэтъ касается той же истины *иначе*: онъ не открываетъ ее, не ищетъ ея основъ, не подвергаетъ ее ни критикѣ, ни изслѣдованію, а беретъ ее уже готовою, выработанною или жизнію народа, или наукою; затѣмъ, переживъ ее, прочувствовавъ, даетъ ей ту или другую отвлеченную форму, согласную съ возникшимъ въ его душѣ идеаломъ, и въ этой новой формѣ переводитъ ее въ народное или общечеловѣческое сознаніе.

Но какъ отдѣльному человѣку, такъ и цѣлому народу можно передать и выяснить лишь только то, *что онъ можетъ воспринять*, къ чему онъ подготовленъ путемъ историческаго своего развитія, что́ уже находится въ его жизни и можетъ быть постигнуто умомъ; то поэтъ беретъ изъ жизни только такія истины, которыя уже ходятъ хотя и не ясно въ народномъ сознаніи, и къ воспринятію которыхъ въ новой поэтической формѣ народъ хоть сколько-нибудь подготовленъ, хоть сколько-нибудь развитъ. А потому и истины поэзіи суть истины большею частію *народныя*. Въ этомъ-то и заключается причина, почему извѣстное поэтическое произведеніе имѣетъ смыслъ и значеніе только у того народа, среди котораго оно явилось. *) Уловить общечеловѣческую истину, одному какому-либо народу понятную, и передать ее другому народу суждено не всякому поэту, а только избраннымъ и высшимъ натурамъ, талантамъ, геніямъ.

Прозаикъ, изслѣдуя истину, долго и упорно *размышляя* надъ ней, обдумываетъ ее со всѣхъ сторонъ: слѣдственно въ его работѣ главную роль играютъ *разумъ и соображеніе*, которымъ подчиняются всѣ другія способности. Иногда случается, что и прозаикъ, помимо холоднаго разума, приходитъ въ поэтическое одушевленіе; но это одушевленіе бываетъ весьма непродолжительно и случается рѣдко, въ минуты глубочайшаго и положительнаго убѣжденія въ истинѣ. Поэтъ поступаетъ иначе, потому-что руководствуется не однимъ разумомъ. Для того, чтобы провести избранную имъ истину въ сознаніе народа, онъ дѣйствуетъ не на одинъ лишь разумъ, а на весь душевный организмъ, и чрезъ то вызываетъ невольную любовь къ своему произведенію. Для такого отвлеченнаго изображенія истины поэтъ нуждается въ содѣйствіи и пособіи всѣхъ творческихъ силъ, изъ которыхъ главнѣйшія: воображеніе, вдохновеніе, воодушевленіе, память и фантазія.

---

*) Такова; напр. Испанская драма.

Предметъ, взятый прозаикомъ для изслѣдованія, непремѣнно *долженъ существовать* въ дѣйствительности; образъ, созданный поэтомъ *можетъ и не существовать*. Вотъ почему и говорятъ, что міръ прозы—реальный, а поэзіи—міръ идеальный, и поэтовъ называютъ идеалистами, а ихъ произведенія — идеальными, Но отсюда никакъ не слѣдуетъ, чтобы поэтъ изображалъ явленія вымышленныя, несбыточныя. Напротивъ, истинное достоинство поэзіи въ томъ и состоитъ, чтобы она представила идеальныя явленія вполнѣ возможными къ существованію въ избранной формѣ, и нисколько непротиворѣчащими самой строгой истинѣ. Скупого рыцаря, Чичикова, Сквозника-Дмухановскаго, Китъ-Китыча, или Обломова не было въ то время, когда поэты создавали эти столь ясные и живые типы; но мы, читая ихъ, видимъ, что это дѣйствительно живые, истинные люди, наши знакомые, или жившіе съ нами, или за-частую съ нами сталкивавщіеся. Если даже которое нибудь изъ нихъ и было списано съ натуры, то все-таки ихъ положенія и рѣчи созданы поэтомъ. Вся сила этого созданія лишь въ томъ и заключается, что каждое *вымышленное* слово вполнѣ согласно съ характеромъ и положеніемъ идеальнаго, но возможнаго лица. По этому, если въ поэзіи и допускается вымыселъ, то согласный съ законами ума, а не обманъ и ложь. Проза не терпитъ даже правдоподобнаго вымысла. Пушкинъ могъ, напримѣръ, свободно создавать рѣчи для Годунова, Самозванца, Марины, Патріарха, Пимена, лишь бы въ этихъ *вымышленныхъ* имъ рѣчахъ были истины, согласныя съ умственнымъ и нравственнымъ развитіемъ каждаго лица, съ направленіемъ, бывшимъ въ то время, и съ народомъ, среди котораго эти лица дѣйствовали; но Карамзинъ въ историческомъ разсказѣ о судьбѣ тѣхъ же лицъ такихъ вымышленныхъ рѣчей допустить не могъ, потому-что онъ былъ не поэтъ, а историкъ, который всякое историческое явленіе и всякій фактъ обязанъ былъ основывать на несомнѣнныхъ свидѣтельствахъ, правдивыхъ показаніяхъ, взятыхъ изъ лѣтописи, и на неоспоримыхъ документахъ. Пушкинымъ при созданіи своего произведенія руководило *искусство;* Карамзинымъ—*наука*. Слѣд. прозаикъ представляетъ явленія такими, каковы они *есть* въ дѣйствительности, по законамъ *истины*; поэтъ представляетъ явленія такими, какими они *могутъ быть*, по законамъ *истины*, *добра и красоты*.

Объяснимъ это примѣромъ. Возьмемъ изъ поэмы Пушкина „Цыгане“ извѣстное всѣмъ стихотвореніе „Птичка“:

Птичка божія не знаетъ
Ни заботы, ни труда;

Хлопотливо не свиваетъ
Долговѣчнаго гнѣзда. И т. д.

Говоря о птичкѣ, прозаикъ прежде всего познакомилъ бы насъ съ главными, существенными внѣшними ея признаками, на основаніи которыхъ подвелъ бы „птичку“ подъ извѣстный видъ извѣстнаго родоваго понятія, указалъ бы внутреннія ея свойства и качества ея природы: извѣстную осѣдлость или перелетность, перешелъ бы наконецъ и къ причинамъ, вынуждающимъ ее мѣнять мѣста. Такимъ образомъ прозаикъ съ математическою точностью ознакомилъ бы насъ съ предметомъ своего изслѣдованія. Поэту нѣтъ дѣла до такой точности и копотливости. Наружный обликъ „птички“ ему не нуженъ; онъ взялъ „птичку“, какъ отвлеченный предметъ, плѣнился ея внутренними свойствами: она беззаботна, нетрудолюбива, недомовита, беспечна, любитъ нѣгу и покой, весела и игрива, чувствительна къ красотѣ природы, не подчиняется условіямъ осѣдлой, людской жизни, даже не сочувствуетъ ни ихъ горю, ни печали; а при неблагопріятной перемѣнѣ погоды бросаетъ свое временное гнѣздышко и уносится въ другую, лучшую сторону. Такимъ образомъ простой и наглядный для прозаика предметъ въ устахъ поэта получаетъ не только идеальное значеніе, но и аллегорическій образъ, пригодный для сравненія и разъясненія свойствъ и характера Алеко въ средѣ кочующихъ цыганъ.

Когда мысль поэта получитъ ясный, опредѣленный образъ и выскажется въ его произведеніи, или, какъ говорятъ, воплотится въ форму,— тогда происходитъ искусство или творчество, потому-что поэтъ для сознанной имъ идеи создаетъ ей соотвѣтствующую форму. Въ такомъ созданіи участвуютъ душевныя силы или способности: вдохновеніе. воображеніе и память.

Вдохновеніе есть тихое, глубокое и необыкновенное состояніе души, въ которомъ она не только стремится къ увлекающему ее предмету, но и желаетъ высказать свое невольное и безотчетное стремленіе стройными образами, или звуками. Къ этому выраженію побуждаетъ ее какая-то непреодолимая внутренняя сила, прекращающаяся въ то только время, когда творчество произведено. Нельзя назначить времени, въ которое появится вдохновеніе. Оно, какъ незваный гость, приходитъ внезапно и неожиданно, и овладѣваетъ всею душею, всѣми силами поэта, который подъ вліяніемъ вдохновенія творитъ.

Поэтическое воображеніе есть такая творческая способность духа, которая или воспроизводитъ идеальные образы предметовъ, когда-либо нами виданныхъ, или создаетъ невиданные нами образы предметовъ по задуманной идеѣ, по зародившемуся въ душѣ нашей идеалу, хоть бы предметы эти не существовали и даже не согласовались бы съ законами природы. А потому и говорятъ, что при помощи *воображенія* можно дать болѣе или менѣе опредѣленную форму самымъ неопредѣленнымъ, идеальнымъ предметамъ. Вся дѣятельность *воображенія* состоитъ въ способности и силѣ переводить предметы внѣшняго міра въ идеальные образы и представленія, а идеямъ и идеальнымъ предметамъ давать чувственные образы, представлять ихъ въ доступной нашему пониманію формѣ. Сила же воображенія состоитъ къ томъ, чтобы идеи и предметы міра отвлеченнаго и духовнаго перевести во внѣшній міръ сообщеніемъ имъ чувственрыхъ формъ, доступныхъ общему пониманію. При помощи воображенія всякая беспредѣльная идея становится для нашего сознанія опредѣленною, ясною.

Но воображеніе, какъ творческая сила, должно идти рука-объ-руку съ силою познавательною, съ умомъ, чтобы воплощенная въ созданную имъ форму идея не противорѣчила истинѣ. Иначе, воображеніе предоставленное самому себѣ и не сдерживаемое умомъ, можетъ хорошимъ и нравственнымъ идеямъ дать уродливыя формы. Такое сближеніе воображенія съ умомъ необходимо вездѣ и во всемъ: въ жизни, искусствѣ, наукѣ, а болѣе всего въ поэзіи. Подъ условіемъ такого сближенія таинственныя силы природы, непостижимыя явленія міра становятся понятными, доступными нашему сознанію, прошедшее возстаетъ и проходитъ передъ нами въ живыхъ и вѣрныхъ образахъ былой жизни, и не понятныя тайны бытія станутъ понятными. На сколько правильно-развитое воображеніе въ тѣсномъ сближеніи съ тонкимъ умомъ помогаетъ поэту проникать тайны природы, мы видимъ на величайшемъ поэтѣ-мыслителѣ Германіи—Гете, создавшемъ „Фауста“. Всю силу воображенія и ума великаго поэта очень наглядно передалъ намъ поэтъ Баратынскій въ прекрасномъ стихотвореніи своемъ „На смерть Гете“.

Погасъ, но ничто не оставлено имъ
Подъ солнцемъ живыхъ безъ привѣта;
На все отозвался онъ сердцемъ своимъ,
Что̀ проситъ у сердца отвѣта;
Крылатою мыслью онъ міръ облетѣлъ,
Въ одномъ беспредѣльномъ нашелъ ей предѣлъ

Все духъ въ немъ питало: труды мудрецовъ'
Искусствъ вдохновенныхъ созданья.
Преданья, завѣты минувшихъ вѣковъ
Цвѣтущихъ временъ упованья.
Мечтою *по волѣ проникнуть онъ могъ*
И въ нищую хату, и въ царскій чертогъ.

Съ природой одною онъ мыслью дышалъ,
Ручья разумѣлъ лепетанье,
И говоръ древесныхъ листовъ понималъ,
И чувствовалъ травъ прозябанье;
Была ему звѣздная книга ясна,
И съ нимъ говорила морская волна
Извѣданъ испытанъ имъ весь человѣкъ.

Воображеніе, какъ врожденная способность, какъ даръ природы, присуще каждому человѣку только въ различной степени, въ зависимости отъ индивидуальнаго развитія человѣка, отъ среды, въ которой онъ вращается, отъ общества, дающаго матеріалъ поэту, отъ всего народа въ его историческомъ саморазвитіи. Слишкомъ сильно развитое воображеніе должно быть сдерживаемо въ своемъ полетѣ. Независимо отъ всего сказаннаго сила воображенія много зависитъ отъ темперамента людей, отъ психическаго состоянія, отъ силы или безсилія органической природы и отъ весьма многихъ другихъ причинъ.

Но творить во-все не значитъ *производить изъ ничего*, потому-что человѣку не дано безусловнаго творчества. Для поэтическаго творчества необходимы предварительные матеріалы, которые добываются посредствомъ тщательнаго ознакомленія поэта съ окружающимъ его міромъ. Но такъ-какъ всякое явленіе въ мірѣ совершается по извѣстнымъ и опредѣленнымъ законамъ, которые изслѣдуются умомъ; то и въ творчествѣ нѣтъ и не можетъ быть совершенной и безусловной свободы. Какъ скоро возникаютъ въ душѣ образы, противорѣчащіе истинѣ и законамъ ума, или несогласные съ дѣйствительностію, они перестаютъ быть поэтическими, и, становясь плодомъ мечтательности, легко принимаютъ неправильныя, и нерѣдко уродливыя и безобразныя формы. А потому выраженіе: *поэтъ творитъ свободно* означаетъ, что онъ своимъ идеямъ свободно подыскиваетъ соотвѣтствующія формы, не допуская ихъ выходить за предѣлы естественности.

Художественное творчество, рѣзко отличаясь отъ простого, обиходнаго народнаго творчества, имѣетъ двѣ различныхъ категоріи, выражающіяся: *въ средствахъ*, которыми располагаетъ художникъ, *и въ цѣли*, къ которой онъ идетъ. Къ первой категоріи относятся свойства природы, при помощи которыхъ художникъ такъ или иначе относится къ матеріалу своихъ наблюденій, къ его формѣ или внѣшнему виду. А свойства природы человѣческой очень бесчисленны и разнообразны. напримѣръ: степень воспріимчивости, сила фантазіи, стремленіе или наклонность къ міросозерцанію, къ мечтательности, способность ярко подмѣчать и быстро схватывать тѣ или другія особенности въ наблюдаемомъ предметѣ, способность видѣть въ жизни одно лишь роковое начало: борьбу страстей, борьбу человѣка съ самимъ собою, борьбу на жизнь и смерть, или способность подмѣчать въ наблюдаемомъ предметѣ однѣ лишь отрицательныя, комичныя стороны. Каждое изъ этихъ свойствъ въ отдѣльности или совокупно съ другими составляетъ средство для художественнаго творчества.—Вторую категорію составляетъ болѣе или менѣе обширный кругъ идей, знаній, наблюденій надъ тѣмъ, *что* и *какъ* художникъ видитъ, т. е. на сколько наблюдаемый предметъ содержателенъ, на сколько созрѣла и способна къ работѣ мысль художника, *что* именно выноситъ онъ изъ наблюдаемаго міра, чѣмъ воспользуется, и что создастъ онъ кромѣ картинъ и образовъ.

Творчество есть у всякаго, только въ различныхъ степеняхъ. Его найдемъ мы въ безсвязной пѣснѣ лопаря и чухонца, въ безобразныхъ на нашъ взглядъ украшеніяхъ дикаря, въ громадныхъ постройкахъ древняго востока, даже въ лубочныхъ суздальскихъ картинкахъ. Но творчество поэта и вообще всякаго художника тѣмъ отличается отъ творчества неразвитого человѣка, что кромѣ научнаго образованія, художнику помогаютъ геній или талантъ.

Геніемъ называютъ такую творческую способность, которая дѣйствуетъ самостоятельно, открываетъ новыя явленія, пролагаетъ новые пути, производитъ эпоху въ наукѣ, искусствѣ или въ жизни, даетъ имъ новое направленіе. *Геній*—способность самобытная, изобрѣтающая, производящая: *талантъ*—подражательная, воспроизводящая. Талантъ не изобрѣтаетъ, а слѣдуетъ по пути, проложенному геніемъ; онъ не открываетъ новыхъ явленій, а поддерживаетъ открытыя. Геній до того самобытенъ, что въ своемъ творчествѣ не стѣсняется ни временемъ, ни мѣстомъ, ни обстоятельствами,—онъ можетъ даже найти въ себѣ силы изъ-подъ нихъ высвободиться, какъ-бы они ни сжимали его; талантъ при неблагопріятныхъ обстоятельствахъ слабѣетъ, а лишь только они благопріятствуютъ, растетъ, усиливается и доходитъ до того, что отчетливо воспроизводитъ созданное геніемъ. Однако ни геній, ни талантъ не должны быть предоставляемы самимъ себѣ, потому-что могутъ принять ложное направленіе. Имъ нужно постепенно развиваться обогащаться свѣдѣніями, совершенствоваться. Предоставленные самимъ себѣ, не сдерживаемые строгими законами и выводами науки, они могутъ сбиться съ пути, дойти до крайности, до созданія однихъ уродливыхъ и безобразныхъ явленій. Въ примѣръ можно привести много историческихъ великихъ личностей, которыя нерѣдко дѣйствовали вредно и разрушительно вслѣдствіе своей геніальности, ничѣмъ не сдерживаемой, предоставляемой своему произволу. Таковъ былъ бичъ Божій Аттила, отвѣчавшій на вопросъ кормчаго: куда везти тебя, повелитель? „Вези меня къ тому народу, надъ которымъ тяготѣетъ Божій гнѣвъ“; таковы, напр., нѣкоторые изъ дома Борджіо, Медичи и т. п. Мы не ошибемся, если въ примѣръ поэтической бестактности приведемъ и Державина, котораго творческая способность геніальна, но большинство его произведеній есть звонкая трескотня, замысловатая иронія, цѣлая стихотворная риторика, состоящая изъ примѣровъ на всевозможные тропы и фигуры.

Какова бы ни была сила поэтическаго творчества, какъ бы ни были могучи геній или талантъ, но прежде всего имъ должно предшествовать правильное и нормальное умственное, нравственное и научное развитіе и образованіе. Чѣмъ обширнѣе и богаче запасъ знаній и разнообразныхъ свѣдѣній пріобрѣтаетъ поэтъ какими-бы то ни было путями, тѣмъ шире и яснѣе его идеи, тѣмъ отчетливѣе и свѣтлѣе создаваемые имъ идеалы, тѣмъ могучѣе и обаятельнѣе его творчество.

Поэтическое творчество обращается не къ одному настоящему, но и къ отдаленному былому. Здѣсь ему необходима *память*. Наша душа принимаетъ весьма легко бесконечное число впечатлѣній, только не можетъ ихъ долго сохранять во всей ихъ цѣлости и свѣжести. Принятыя впечатлѣнія постепенно слабѣютъ, а вновь входящія своимъ беспредѣльнымъ количествомъ и новизною заставляютъ забывать старыя. Такія забываемыя впечатлѣнія часто до того сглаживаются, что отъ нихъ остаются лишь одни слабые осадки или слѣды. Вотъ здѣсь-то и работаетъ память. Если впечатлѣнія еще не вполнѣ утрачены, то она руководится *воспоминаніемъ*, т. е. только припоминаетъ ихъ; если же они сгладились и утратили тотъ видъ, въ которомъ вошли въ нашу душу, оставивъ только слабые слѣды,—то память призываетъ на помощь *фантазію*, чтобы воскресить утраченное впечатлѣніе.

Воспоминаніе возобновляетъ впечатлѣнія въ томъ самомъ видѣ, въ какомъ они запали въ нашу душу, не измѣняя ни сущности ихъ, ни порядка; фантазія-же возобновляетъ ихъ не такъ, какъ они первоначально пришли, а по-своему, даже иногда совершенно передѣлывая. Фантазія тѣсно связана съ воображеніемъ, замѣняя послѣднее тамъ, гдѣ оно становится безсильнымъ. Она есть такая творческая сила нашего духа, которая по остаткамъ прежде воспринятыхъ нами явленій, по частямъ и деталямъ, запавшимъ въ душу отъ предмета, создаетъ совершенно новые, самостоятельные образы, или не вполнѣ сходные съ забытыми предметами, или совершенно видоизмѣненные. Не сдерживаемая и не ограничиваемая другими душевными силами, фантазія доходитъ до необузданной уродливости и воспроизводитъ явленія, чуждыя истинѣ. Такъ, фантазія грековъ, сдерживаемая счастливою природою Греціи, условіями древнегреческаго изящнаго культа, воспроизвела художественную миѳологію, и обогатила древній и новый міръ образцовыми произведеніями искусствъ. Въ то же время фантазія востока, предоставленная самой себѣ, создала чудовищныя постройки и безобразную демонологію.

Всякое поэтическое произведеніе состоитъ изъ двухъ частей, тѣсно связанныхъ между собою: изъ *идеи*—иначе мысли или содержанія, и *формы* или образа, въ которомъ идея высказалась. Онѣ должны сливаться въ одномъ цѣломъ, совершенно уравниваться одна съ другой. Идея не должна выходить изъ формы и затемнять ее громадностію своего значенія; равно и форма не должна поглощать или стѣснять идеи. Если въ поэтическомъ произведеніи нѣтъ этого соотвѣтствія и равновѣсія, въ немъ нѣтъ ни истины, ни совершенства. Такъ, напримѣръ, громадная идея о сущности, опредѣлительности Бога не могла вполнѣ выразиться въ условной формѣ одной оды Державина; для ея выраженія нужна была цѣлая псалтирь, да притомъ и не такой пѣснопѣвецъ, какъ Державинъ, Часто прекрасное по формѣ сочиненіе становится дѣтской побрякушкой для услажденія недозрѣлыхъ умовъ. А это все происходитъ отъ недостатка развитія и образованія. Думаютъ что, для поэта достаточно его природныхъ способностей и душевныхъ силъ, и потому очень мало заботятся о серьезномъ развитіи, обогащеніи себя разнообразными свѣдѣніями. Отъ того у насъ въ литературѣ много произведеній, въ которыхъ идеи свѣтлы и глубоки, но пропадаютъ по недостатку соотвѣтствующей имъ формы; и наоборотъ—много и даже больше такихъ произведеній, въ которыхъ за выработанною внѣшнею отдѣлкою кроется ничтожность или пустота содержанія.

Идея не дается изъ-внѣ, не получается, а заключается въ насъ самихъ, какъ это видно и изъ значенія слова. Греческій глаголъ εἴδω—ido означаетъ вижу, сущ. εἶδος—idos—видъ, образъ, ἧ εἴδεα—i idea—видѣніе. А если идея не пріобрѣтается, то заключается въ насъ самихъ, родится съ нами. Въ этомъ смыслѣ ее называютъ *первообразомъ* души, по ученому *прототипомъ*. Другого опредѣленія идеѣ дать нельзя. Понять ее можно изъ наблюденія надъ своимъ мышленіемъ, надъ своимъ постепеннымъ развитіемъ. Внимательно слѣдя за собою, мы замѣтимъ, что въ нашемъ умѣ очень часто являются такія представленія, которыхъ мы не только не можемъ себѣ объяснить, но даже не можемъ и указать, откуда они появились, когда и какъ вошли въ нашу душу. Будемъ наблюдать за другими, внимательно изучать другихъ, увидимъ тоже самое. Примемся разсматривать какой-нибудь совершенно новый, до той минуты не мыслимый даже предметъ, и замѣтимъ, что онъ въ нашемъ сознаніи поднимаетъ новыя, не бывалыя представленія, которыхъ мы безъ этого предмета въ своей душѣ и не подмѣтили бы. Вотъ это-то и есть *идеи*, первообразы, которые родились вмѣстѣ съ нами, лежатъ глубоко въ существѣ человѣка и проявляются безъ нашей воли, сами собою, при столкновеніи нашемъ съ новыми явленіями. Чѣмъ выше и разностороннѣе развитіе человѣка, тѣмъ беспредѣльнѣе его идеи; чѣмъ глубже душа и чище помыслы, тѣмъ глубже и свѣтлѣе идеи; чѣмъ мягче и человѣчнѣе душа, тѣмъ нѣжнѣе и гуманнѣе идеи. Въ натурѣ-же грубой, неразвитой и врожденныя идеи могутъ совершенно заглохнуть какъ доброе сѣмя на каменистой и бесплодной почвѣ.

Идея, вызванная изъ души человѣка какимъ-бы то ни было явленіемъ, уже не становится собственностію своего прежняго хозяина. Ее берутъ, развиваютъ, за нее нерѣдко борются, ссорятся, ее разрабатываютъ иногда одновременно во всѣхъ концахъ міра. Она, явившись въ какой-бы то ни было формѣ, становится общимъ и готовымъ матеріаломъ для научныхъ изысканій и для поэтическаго творчества. Ея исторію очень мѣтко изобразилъ одинъ изъ популярнѣйшихъ поэтовъ Франціи, умѣвшій возбудить къ себѣ общее сочувствіе всѣхъ образованныхъ народовъ:

Трибунъ-ли, придворный, прелатъ-ли святой
Нашелъ тебя гдѣ-нибудь въ домѣ?
О, нѣтъ! твой родитель работникъ простой,
И ты родилась на соломѣ.
Высокоученый сѣдой институтъ
Сказалъ ей: «послушай дѣвчонка!
У насъ вѣдь *своимъ* только мѣсто даютъ,
И гонятъ чужаго ребенка».
«Желѣзное время! Прелатъ возопилъ —
«Повсюду одни атеисты!
«Быть можетъ, идею и Богъ сотворилъ,
«Но выдумалъ, вѣрно, нечистый».
Подтибрилъ ее наконецъ шарлатанъ—
Плохое житье у злодѣя!
«Давайте, кричитъ онъ, сюда барабанъ,
«Безъ выправки что за идея!»
Бѣдняжка идея! Но вотъ наконецъ
Британецъ ее покупаетъ:
Серъ въ Лондонѣ строитъ ей новый дворецъ
И дочкой своей называетъ.
Идея ужь леди, и рѣчи не тѣ:
Живетъ среди праздниковъ шумныхъ;
Отецъ же счастливицы жилъ въ нищетѣ,
И умеръ въ больницѣ безумныхъ....*)

Въ этомъ сатирическомъ стихотвореніи поэтъ наглядно провелъ мысль, что возникшая или вызванная въ чьей бы то ни было душѣ идея, *можетъ утратиться* самимъ ея собственникомъ, *но не пропадетъ безъ вѣсти*, а напротивъ, принимается всѣми, каждымъ разработывается, сообразно съ его силами, профессіей, убѣжденіями и развитіемъ, и получаетъ, наконецъ, опредѣленное значеніе.

Матеріаломъ поэту и прозаику можетъ служить всякій предметъ, всякое явленіе, всякій фактъ безъ изъятія. Но при выборѣ и слѣдующей за тѣмъ разработкѣ матеріаловъ необходимо одно условіе, чтобы взятый матеріалъ проникъ чрезъ душу и чувство поэта, чтобы самъ поэтъ сроднился съ нимъ и глубоко бы его прочувствовалъ. Безъ этого условія даже прекрасный предметъ не будетъ увлекать своею хорошею стороною; а низкій и грязный будетъ производить тяжелое и непріятное впечатлѣніе. Однако же и при богатствѣ матеріала, и при богатствѣ своихъ духовныхъ силъ поэту нужно развиваться, т. е. работать надъ собою, наблюдать окружаю-

---

*) Беранже, Исторія одной идеи (1851 г.). *Пьеръ-Жанъ Беранже* род. въ Парижѣ въ 1780 г. Началъ свою дѣятельность съ типографіи въ качествѣ ученика и сталъ пописывать стихи, затрогивая въ нихъ вопросы обыденной жизни. Двѣ первыя его пѣсни «Le roi d'Ivetot и le senateur стали народными пѣснями и упрочили за нимъ славу замѣчательно—популярнаго поэта. На русскій языкъ пѣсни Беранже переведены В. Курочкинымъ и Всевол Костомаровымъ.

щій его міръ и неутомимо учиться. Чрезъ это развитіе увеличивается объемъ его понятій, расширяется взглядъ на міръ и становится могущественнѣе самое творчество. Такъ шли въ своемъ развитіи всѣ великіе поэты. Такъ, напримѣръ, Шиллеръ началъ весьма посредственною драмою „Разбойники", а кончилъ „Вильгельмомъ Теллемъ"; таковъ былъ Гёте, начавшій мелкими стихотвореніями, а кончившій колоссальною драмою *Фаустъ*; такъ шелъ и нашъ Пушкинъ отъ ничтожныхъ піесъ до „Скупого рыцаря", „Бориса Годунова". Но Кольцовъ, не смотря на то, что имѣлъ весьма великій поэтическій талантъ, безъ нормальнаго развитія и образованія не произвелъ ничего художественно-законченнаго. Таковы всѣ его *думы*, въ которыхъ поражаютъ насъ глубиною мысли запросы поэта о тайнахъ жизни; но ни на одинъ запросъ не отозвался самъ поэтъ. И это потому, что задумываться надъ жизнію можно всякому; но уяснить ее могутъ лишь избранныя, высоко-развитыя натуры. Такою незаконченностію отличаются *„Великая тайна"*, *„Неразгаданная истина"*, *„Поэтъ" и друг.* Но тѣ произведенія Кольцова, на которыя хватало его силъ и подготовки, которыя были доступны его разумѣнію по простотѣ и близости предметовъ, служившихъ для нихъ содержаніемъ, остаются до сей поры неподражаемыми.

Независимо отъ бо́льшаго или мѐньшаго индивидуальнаго развитія въ поэтѣ его душевныхъ и духовныхъ силъ и стремленій, умственное и художественное его самосовершенствованіе зависитъ отъ времени, въ которое онъ живетъ, и отъ народа, среди котораго онъ дѣйствуетъ. Поэтъ какъ отдѣльная личность, какими бы ни обладалъ творческими силами,— самъ собою, одинъ въ средѣ чуждыхъ ему по духу и по задачамъ людей, не можетъ выработать новыхъ взглядовъ на жизнь, не можетъ провести и новыхъ убѣжденій въ чуждую ему среду. Надъ этимъ безсознательно трудится цѣлый народъ. Если народъ и время стоятъ на значительной степени образованія и развитія; въ такомъ случаѣ творчество поэта обширнѣе и отъ обилія матеріаловъ, и отъ обилія ходячихъ истинъ. Но когда и время и народъ бѣдны поэтическимъ содержаніемъ, — бѣдна и дѣятельность поэта, ограничено его творчество. Въ этомъ случаѣ даже и геніальный поэтъ не создастъ ничего поэтическаго, а будетъ искать удовлетворенія своему творчеству въ чемъ либо другомъ. Ломоносовъ можетъ служить тому доказательствомъ. Онъ обладалъ высокою, чисто поэтическою натурою, но почти ничего не сдѣлалъ для поэзіи кромѣ введенія тоническаго размѣра, потому-что современное ему общество не давало никакихъ поэтическихъ матеріаловъ, а въ народѣ не было поэтическаго содержанія. И Ломоносовъ свое творчество обратилъ на науку. Державинъ и Гёте жили почти въ одно время; но между ними нѣтъ ничего общаго, хотя отъ Державина нельзя отнять поэтическаго таланта *).

---

*) *Гёте* жилъ 1749—1832; *Державинъ* 1743—1816.

Принадлежа извѣстному народу, поэтъ въ своихъ произведеніяхъ выражаетъ ту сторону его развитія, которая въ немъ преобладаетъ. Въ этомъ отношеніи онъ становится поэтомъ *народнымъ*, *національнымъ*. Но каждый народъ, не смотря на свойственную ему сторону развитія, имѣетъ въ себѣ часть общечеловѣческаго содержанія. Не смотря на его исключительность или самобытность, онъ не оставляетъ безъ вниманія и тѣхъ вопросовъ и задачъ, надъ которыми трудятся другіе народы; онъ касается и тѣхъ истинъ, которыя ходятъ въ извѣстное время у другихъ народовъ. Поэтъ, на высшей степени своего развитія, будучи вполнѣ народнымъ, можетъ и даже долженъ выразить въ своихъ произведеніяхъ и истины общечеловѣческія. Но къ такому великому труду онъ долженъ быть предварительно подготовленъ, или, говоря технически, долженъ быть развитъ. Полный представитель своего времени и своего народа Шиллеръ въ то же время есть поэтъ общечеловѣческій, ибо въ его поэзіи являются истины, общія нѣмцу, англичанину, русскому, и всякому вообще мыслящему и глубоко чувствующему человѣку. Отъ того его поэзія понятна всякому развитому и знакомому съ жизнью и наукой человѣку.

Роды и виды поэзіи.

Есть въ жизни человѣческой много однородныхъ явленій, изъ массы которыхъ одно какое-либо выдѣляется рѣзче другихъ, и составляетъ нѣчто какъ-бы особое. Но этотъ выдѣлъ только видимый, внѣшній, условный; на самомъ же дѣлѣ каждое явленіе тѣсно связано съ другими и служитъ для нихъ необходимымъ дополненіемъ. Съ такой внѣшней стороны смотрѣли и на поэзію. Изъ такого взгляда составилось мнѣніе, что поэзію нужно дѣлить на три рода и каждый родъ на нѣсколько видовъ. За основу дѣленія принимали историческое развитіе народа. Говорили, что народъ, въ первые дни свои, какъ ребенокъ, любитъ сказки, которыя чѣмъ чудеснѣе, тѣмъ лучше; потомъ онъ сознаетъ себя и различныя степени своего сознанія выражетъ пѣснію. Наконецъ, поживши и развившись, чувствуетъ потребность представлять свою жизнь уже въ дѣйствіи. Такимъ образомъ произошло дѣленіе поэзіи на *Эпосъ*, *Лирику и Драму*. Но такое искусственное дѣленіе поэзіи не можетъ одинаково и безразлично относиться ко всѣмъ народамъ и ихъ поэтическимъ произведеніямъ, и потому не должно имѣть особаго значенія ни въ теоріи поэзіи, ни въ исторіи древнихъ и новыхъ литературъ.

Оно приложимо къ одной лишь Греціи, въ которой эти три рода еще шли какъ будто въ постепенномъ, историческомъ порядкѣ; у другихъ же народовъ мы этого не найдемъ. Самое даже названіе родовъ поэзіи греческое. *Эпосъ* отъ глагола ἔπω — epo — говорю, сказываю, epos — ἔπος — слово, разсказъ, повѣствованіе о событіяхъ былыхъ; *Лирика* отъ

Λυρα—Lyra—инструмента, на которомъ аккомпанировали пѣснямъ; *Драма* отъ δράω—drao—дѣйствую. Но эти три рода съ подраздѣленіями на виды были не у всякаго народа. Пѣснь лирическая свойственна всѣмъ безъ изъятія и на всякой степени развитія. Она не подчиняется ни какимъ законамъ, не стѣсняется никакими условіями; чѣмъ она проще и безыскусственнѣе, чѣмъ глубже берется изъ души человѣческой, тѣмъ она выше и лучше. Эпосъ основывается уже на преданіяхъ, касается общественнаго строя жизни, вѣрованій и убѣжденій, славы и безславія народа въ лицѣ его древнихъ представителей. Для Лирики нужно чувство, для Эпоса преданіе. Драма является при болѣе сложныхъ условіяхъ, имѣетъ связь съ жизнью религіозной, государственной и семейной, съ наукой и народнымъ развитіемъ. Эпосъ и Лирика современны, Драма является уже послѣ нихъ, да и то не у всякаго народа. А потому, при послѣдовательномъ нормальномъ изученіи исторіи поэзіи и литературы дѣлить поэзію по этимъ тремъ родамъ нельзя, потому что они тѣсно связаны одно съ другимъ.

Мы начинаемъ историческій обзоръ поэзіи прямо съ драмы не потому, чтобы отдавали этому роду литературы предпочтеніе передъ другими, но вслѣдствіе случайной необходимости, которой иногда бываетъ трудно миновать. Хотя мы и выдѣляемъ драму, какъ особый родъ, съ тѣмъ, чтобы посмотрѣть на ея постепенное историческое разватіе и значеніе въ исторіи европейскихъ литературъ; однако этотъ отдѣльный родъ долженъ будетъ служить намъ лишь заранѣе подготовляемымъ матеріаломъ къ дальнѣйшему знакомству съ литературою историческихъ народовъ. Съ этою же цѣлію мы желали бы провести исторію поэзіи эпической во всѣ эпохи ея самобытнаго и переходнаго состоянія; а за нею и исторію поэзіи лирической, какъ такихъ родовъ литературы, которыя образовались сами собою и вырабатывались жизнію, независимо отъ науки, создавшей въ древнемъ и новомъ мірѣ искусственный прозаическій языкъ.

Значепіе и свойство драмы.

У каждаго народа, на какой бы степени развитія онъ ни стоялъ, вѣра въ высшее существо, управляющее міромъ, и его религія обставляются и сопровождаются внѣшними обрядами и народными празднествами. Въ первобытныя, доисторическія времена религіозное вѣрованіе, обряды и празднества являются въ нѣсколько грубой формѣ, которая постепенно измѣняется и смягчается съ постепеннымъ умственнымъ и нравственнымъ развитіемъ народа, а за тѣмъ получаютъ и общественное, бытовое, государственное значеніе. Мало-по-малу при жертвоприношеніяхъ въ обрядовую часть входитъ пѣніе гимновъ и монологъ, почему сама собою вытекаетъ необходимость въ хорѣ и въ участіи дѣйствующихъ лицъ. Освященные обычаемъ и преданіемъ религіозные обряды съ ихъ декоративной обстановкой, хоромъ и діалогомъ стали по всюду началомъ сценическихъ произведеній. Въ исполненіи ихъ и устройствѣ принимали участіе жрецы, народъ и правительство. Важность обрядовъ и торжество обстановки не оставалось безъ вліянія и на поэтовъ, которые въ первоначальныхъ своихъ сценическихъ попыткахъ совмѣстно касались религіозно-бытовыхъ и общественно-государственныхъ вопросовъ. Въ ихъ сценическихъ произведеніяхъ, по необходимости, высшая сила, божество являлись участниками какъ въ судьбѣ людей, такъ равно и въ судьбѣ цѣлаго государства. Вотъ почему театральныя представленія, въ какомъ бы видѣ ни являлись они, повсюду встрѣчали общее народное сочувствіе, а впослѣдствіи и покровительство правительства. Въ самомъ своемъ началѣ театръ, имѣя связь съ религіей и жизнью народа, получаетъ въ жизни народной глубокое нравственное значеніе. Бывъ сперва религіозною потребностью, съ теченіемъ времени дѣлается забавою, а за тѣмъ уже драматическое представленіе впослѣдствіи становится нравоученіемъ, наставленіемъ, а театръ школою, въ которую на урокъ сходятся всѣ сословія. Здѣсь, передъ глазами собравшихся зрителей, проходитъ въ живыхъ образахъ, понятныхъ рѣчахъ, въ естественномъ дѣйствіи извѣстный моментъ изъ жизни или отдѣльнаго общества, или цѣлаго народа, или наконецъ всего человѣчества. Если и утрачиваетъ театръ такое значеніе, то это происходитъ случайно, отъ внѣшнихъ причинъ, а не изъ сущности драматической поэзіи, которая остается вѣрною сама себѣ. Случается, что въ театрѣ, вмѣсто выносимаго изъ піесы поученія, чувствуется одно наслажденіе; но это бываетъ тогда, когда жизнь дѣйствительная заслоняется искусствомъ, которое, достигнувъ извѣстной степени развитія, овладѣваетъ зрителемъ въ ущербъ практическимъ интересамъ жизни. Но и въ этомъ случаѣ театръ можетъ мирить искусство съ жизнію, потому-что оно есть плодъ той же жизни и не должно отдѣляться отъ нея, а идти съ нею рука объ руку.

Драма—to drama—το δράμα (отъ глагола δράω—дѣйствую) слово греческое, по-русски значитъ *дѣйствіе*, представленіе въ дѣйствіи, въ лицахъ какого-нибудь явленія или событія изъ жизни. Слѣдовательно *драматическая поэзія* есть представленіе жизни человѣческой во всякомъ ея проявленіи, каково бы оно ни было: серьозно ли или смѣшно, грустно или весело, возмутительно или пошло, загадочно и глубокомысленно или поверхностно и игриво. Въ этомъ случаѣ драматическая поэзія сходна съ эпическою, которая въ безыскусственномъ разсказѣ представляетъ ту же жизнь со всѣми ея оттѣнками. Но разница между ними та, что въ эпосѣ изображается жизнь со всѣми мелочами и обыденными обстановками, а въ драму вносятся только крупныя, рѣзкія, бросающіяся въ глаза явленія жизни. Поэтъ эпическій *разсказываетъ* о событіяхъ прошедшей жизни спокойно, какъ о дѣлахъ минувшихъ дней; поэтъ драматическій выводитъ самыя событія и лицъ, въ нихъ участвовавшихъ, заставляетъ ихъ говорить самихъ за себя. Для эпической поэзіи форма *монологическая*, самая спокойная; для поэзіи драматической форма *діалогическая*, разговорная.

Изъ этого ея внутренняго значенія выводятся и тѣ для нея законы, или вѣрнѣе—*условія*, которымъ подчиняется всякое драматическое произведеніе. Во всякомъ жизненномъ явленіи принимаютъ участіе люди всякаго званія, возраста, пола и состоянія. Но между ними непремѣнно выдѣляется только нѣсколько крупныхъ, передовыхъ, вліятельныхъ личностей, а чаще одно лицо, которое заправляетъ всѣмъ дѣйствіемъ; всѣ же остальныя лишь помогаютъ ему, находятся съ нимъ въ тайныхъ или явныхъ, дружественныхъ или враждебныхъ отношеніяхъ. Масса народа, толпа, безъ дѣльнаго, толковаго представителя не имѣетъ смысла и только мѣшаетъ дѣйствію. Слѣдственно въ драмѣ должно быть столько дѣйствующихъ лицъ, сколько ихъ участвовало, или могло участвовать въ извѣстномъ событіи, сдѣлавшемся предметомъ для драмы. Каждое отдѣльное, вводимое въ драму лицо должно имѣть свой опредѣленный, выдержанный отъ начала и до конца характеръ. Рѣчи и разговоры каждаго отдѣльнаго лица должны быть сообразны съ его личнымъ характеромъ, общественнымъ положеніемъ, его развитіемъ и образованіемъ, наконецъ съ тою задачею, которую извѣстное лицо проводитъ въ дѣйствіи. Чрезъ это каждое дѣйствующее лицо будетъ живымъ созданіемъ, вѣрнымъ и дѣйствительности, и своей природѣ, и произведетъ на зрителя то впечатлѣніе, котораго послѣдній долженъ требовать отъ театра. Нельзя давать въ драмѣ мѣста ни одному мелочному, незначительному явленію, какъ-бы оно само по себѣ заманчиво ни было, если только оно не объясняетъ главной идеи дѣйствія; но въ драму нужно вносить только такія крупныя и наглядныя явленія изъ жизни, которыми характеризуется эта жизнь. Такъ-какъ важнѣйшія явленія жизни человѣческой, взятыя изъ народнаго, общественнаго быта, или изъ жизни одного какого-либо лица, происходятъ въ разныя времена, въ разныхъ мѣстахъ и развиваются при различныхъ условіяхъ; то въ драмѣ необходима перемѣна мѣстъ, значительные или короткіе промежутки времени, перенесеніе дѣйствія изъ одного мѣста въ другое. Такая безусловно-необходимая свобода творчества есть принадлежность драмы художественной, относящейся къ новому времени. Началась она съ Шекспира, который въ своемъ творчествѣ былъ совершенно противоположенъ своимъ сосѣдямъ-французамъ, давшимъ ложное направленіе сценическому искусству, создавшимъ самую стѣснительную теорію творчества, которая исказила, какъ мы увидимъ, не только свою, но даже и художественнѣйшую греческую поэзію.

Какъ въ частной, такъ и въ общественной жизни замѣтнѣе другихъ дѣйствуетъ по большой части одинъ человѣкъ, около котораго группируются многія другія личности. Очень рѣдко случается, что въ одномъ и томъ же дѣлѣ появляется двое-трое равносильныхъ дѣятелей; но и изъ нихъ непремѣнно становится кто-нибудь одинъ замѣтнѣе другихъ. Вотъ почему въ драмѣ все вниманіе останавливается на одномъ лицѣ, а отъ другихъ ждется только поясненія главному лицу. Этимъ объясняется, что часто драмы озаглавливаютъ именемъ одного лица, котораго и зовутъ то героемъ, то главнымъ дѣйствующимъ лицомъ. Однако такой взглядъ на драму, если нельзя назвать ошибочнымъ, то нужно считать одностороннимъ. Случается, что главнымъ лицомъ драмы бываетъ отвлеченный предметъ, проводимая писателемъ идея, которую выясняютъ и выполняютъ дѣйствующія лица. Здѣсь бываетъ трудно опредѣлить, которое изъ нихъ главнѣе. Въ этомъ случаѣ не можетъ выдѣляться ни одно изъ нихъ по преимуществу, а каждое имѣетъ свое самобытное значеніе, свой смыслъ. Такова, напримѣръ, трагедія Шиллера *Вильгельмъ Телль*, гдѣ наше вниманіе не останавливается исключительно на Теллѣ, по имени котораго названа піеса, а оно одинаково слѣдитъ и за другими представителями швейцарской свободы. Въ этой трагедіи не менѣе Телля имѣетъ значеніе и жена Штауффахера Гертруда, которая столь же храбра и рѣшительна, какъ ея соотчичи, и столь же, если еще и не болѣе, своимъ вліяніемъ на мужа и родныхъ содѣйствовала освобожденію родины. Здѣсь главное дѣйствующее лицо жажда освободить родину отъ чуждаго владычества, желаніе сбросить ненавистную власть австрійскихъ чиновниковъ, притѣснявшихъ народъ, и достиженіе желанной цѣли. Къ этому же роду относится *Коварство и любовь* Шиллера, *Горе отъ ума* Грибоѣдова, *Не въ свои сани не садись*—Островскаго и т. под. Впрочемъ это яснѣе мы увидимъ при разборѣ лучшихъ драматическихъ произведеній у разныхъ народовъ и въ разныя времена.

Ни одинъ человѣкъ не можетъ постоянно и ежеминутно жить и дѣйствовать между людьми, т. е. жить одною общественной, внѣшней жизнію. У каждаго есть другая, болѣе сильная, разумная и глубокая жизнь, жизнь внутренняя—это борьба съ самимъ собою, раздумье надъ жизнью, безграничная радость, или безысходное горе. Эта внутренняя жизнь скрывается въ тайникѣ души человѣческой, выходитъ оттуда въ минуты сильнаго потрясенія и высказывается со всею полнотою тогда, когда человѣкъ остается одинъ самъ съ собою, безъ свидѣтелей, провѣряетъ себя, судитъ, углубляется въ самого себя, зоветъ на помощь всѣ нравственныя силы свои и невольно говоритъ самъ съ собою. Этотъ невольный разговоръ человѣка съ самимъ собою, эта внутренняя бесѣда называется, обыкновенно, *монологомъ*. Монологи людей простыхъ, мелкихъ, дюжинныхъ пусты, отрывочны и коротки, потому-что имъ не надъ чѣмъ задумываться, не о чемъ говорить; напротивъ, монологи людей развитыхъ, умныхъ и глубокихъ продолжительны и полны глубокаго смысла. Таковы монологи Гамлета, Отелло, Елизаветы, Бориса Годунова, Іоанны д'Аркъ и друг.

Къ этимъ внѣшнимъ, но выходящимъ изъ сущности драмы условіямъ нужно прибавить раздѣленіе ея на моменты или части, которыя называются разными именами: дѣйствіями, актами, хорнадами, сценами, картинами, выходами или явленіями. Такое дробленіе драмы не случайное, а выходитъ также изъ ея внутренняго значенія на томъ основаніи, что всякое внѣшнее явленіе тѣсно вяжется съ внутреннимъ содержаніемъ и имѣетъ смыслъ только въ этой связи съ нимъ.

Въ нашей жизни нѣтъ ничего произвольнаго, случайнаго; все совершается по законамъ, предназначеннымъ заранѣе Творцемъ міра, безъ воли котораго, по слову Евангелія, и волосъ съ головы не спадетъ. Въ драмѣ, какъ художественной картинѣ жизни, также не должно быть ничего произвольнаго, а всякое явленіе должно идти строгимъ, нормальнымъ путемъ, согласно историческому и нравственному развитію дѣйствующихъ лицъ. На этомъ основаніи дѣленіе драмы на дѣйствія (отдѣлы, акты, хорнады) должно выходить изъ крайней необходимости, обусловливаемой самымъ развитіемъ дѣйствія. Каждое явленіе жизни, внесенное въ драму, совершается по извѣстнымъ законамъ, а потому имѣетъ извѣстные опредѣленные моменты, отдѣлы, времена, части. Каждый новый моментъ дѣйствія узнается или опредѣляется появленіемъ новаго лица, которое въ своемъ разговорѣ развиваетъ этотъ моментъ. Поэтому входы и выходы дѣйствующихъ лицъ должны быть строго соразмѣрены съ потребностію и крайнею необходимостію. Часто два-три слова, брошенныя мимоходомъ, даютъ жизнь и движеніе дѣйствію, направляютъ его туда, куда и нельзя было предполагать по ходу предшествовавшихъ явленій. Таковы Г. N. и Г. Д. въ *Горе отъ ума*, Розенкранцъ и Гильденштернъ въ *Гамлетѣ*. Отсюда выходитъ основаніе дѣленія дѣйствій на *явленія*, *сцены* или *выходы*. Рѣчи дѣйствующихъ лицъ должны быть ясны, просты и вразумительны, согласны съ нравственною ихъ природою и отношеніями дѣйствующихъ лицъ. Но изъ этого отнюдь не слѣдуетъ, чтобы эти рѣчи были однообразны. Жизнь слагается изъ безконечнаго ряда разнообразныхъ явленій, весьма различно дѣйствующихъ на одно и тоже лицо. Поэтому и рѣчи въ драмѣ могутъ имѣть различное дѣйствіе даже въ устахъ одного и того же дѣйствователя: или трогаютъ и услаждаютъ, или леденятъ и ужасаютъ, то доводятъ до истерическаго хохота, то приводятъ въ негодованіе. Въ воспроизведеніи этихъ разнообразныхъ моментовъ жизни и заключается вся трудность созданія хорошей драмы.

При разнообразіи рѣчи, зависящей отъ силы и глубины чувства, въ драмѣ допускается лиризмъ, но на столько, на сколько нужно его для развитія дѣйствія. Такъ въ *Гамлетѣ* Офелія высказываетъ свое безотрадное, безвыходное положеніе чудными пѣснями: ѣдкою же пѣснію могильщикъ выясняетъ свою философію надъ жизнью; поетъ Дездемона передъ смертью своей, поетъ хоръ вѣдьмъ и духовъ въ *Фаустѣ* Гёте, въ шекспировскомъ Макбетѣ. Но въ какой бы прекрасной формѣ ни было изложено лирическое настроеніе, оно будетъ лишнимъ наростомъ въ драмѣ, если ничего не прибавляетъ къ выясненію главной мысли. Особенно теряетъ драма тогда, когда лиризмъ, переходящій въ многословіе, закрадывается въ монологи. Этотъ лиризмъ портитъ драмы Кукольника, надоѣдаетъ въ произведеніяхъ даже болѣе даровитыхъ писателей.—Драматическій разговоръ долженъ быть чуждъ всякой натяжки. Люди не готовятся заранѣе, что и какъ говорить; предметы разговора создаются сами собою, сообразно съ живостію представленій и со складомъ ума говорящихъ лицъ. Чѣмъ болѣе разговоръ зависитъ отъ участія въ немъ душевныхъ силъ и наклонностей, тѣмъ живѣе и задушевнѣе онъ становится. Такая импровизація есть одно изъ главныхъ достоинствъ драмы.

Отдѣльные и продолжительные монологи портятъ впечатлѣніе, утомляютъ и актера и зрителя, потому-что глубокое и искреннее чувство рѣдко высказывается потокомъ словъ. Но они вводятся въ драму для объясненія непонятной изъ дѣйствія и разговоровъ внутренней, затаенной мысли. Такъ у Шекспира монологи Гамлета и Лира составляютъ лучшіе и труднѣйшіе моменты піесъ, монологи Годунова у Пушкина, противъ воли царя, выдаютъ всю тяжесть чувства и сознанія, появившихся изъ тайниковъ смущенной души Бориса. Большіе монологи явились въ новой драмѣ: въ древней, у грековъ вмѣсто монологовъ употреблялся хоръ, который объяснялъ связь событій, представляемыхъ на сценѣ. Онъ состоялъ изъ актеровъ, не имѣвшихъ въ драмѣ ролей, разсуждавшихъ въ оркестрѣ, и выступавшихъ на середину театра для разговора съ дѣйствующими лицами лишь тогда, когда это было нужно. Слѣдственно хоръ принималъ въ дѣйствіи нѣкоторое участіе, которое выражалось тѣмъ, что онъ или [illegible] поступки дѣйствующихъ лицъ, или обращался къ [illegible] принимали участіе въ дѣлахъ [illegible]. Это участіе хора въ древней трагедіи [illegible]

[illegible]

которые называются *актерами*. Названіе свое получили они отъ латинскаго слова *actor* — дѣйствователь, создатель, которое произошло отъ глагола *ago* — дѣйствую, дѣлаю, произвожу, создаю, управляю. Тотъ, кто принимаетъ на себя обязанность передать изображенное драматическимъ писателемъ лицо, долженъ имѣть для этого много условій, какъ это видно по самому смыслу глагола agere. И отъ актера, какъ и отъ поэта требуютъ творчества, способности возсоздавать, творить идеалы, созданные поэтомъ. Кромѣ этого творчества актеру необходимо образованіе, знанія и художественное развитіе. Онъ долженъ быть не только глубокимъ психологомъ, могущимъ понимать тайны души человѣческой, но и историкомъ, и археологомъ, потому-что можетъ встрѣтиться съ такими задачами, которыя потребуютъ исторической и археологической точности не только въ костюмѣ, гриммировкѣ и обстановкахъ, но даже въ способѣ выраженія и манерѣ. Быть хорошимъ актёромъ тоже, что быть ученымъ и вдохновеннымъ художникомъ, что дается не всякому. Отъ того мы видимъ много актеровъ-тружениковъ, которые только *хорошо играютъ роль*, но не увлекаютъ насъ истиною созданія. Актеръ-художникъ, до выхода въ какой-нибудь роли на сцену, сперва изучитъ, прочувствуетъ, переживетъ ее, сольется съ нею. Въ этомъ-то художественномъ самоотрѣшеніи и созданіи роли лежитъ та тайна, которою великіе актеры дѣйствовали на зрителей, заставляя ихъ вполнѣ забываться и переноситься изъ настоящей жизни въ другую, идеальную, созданную и воспроизведенную поэтомъ и актеромъ.

Объ актерахъ-же ремесленникахъ болѣе, чѣмъ за двѣсти съ половиною лѣтъ сказалъ Шекспиръ въ лицѣ Гамлета такую истину, которая жива до сей минуты, и *должна быть первоначальнымъ урокомъ для всякаго, выходящаго на сцену*, будетъ ли то любитель сценическаго искусства, или призванный и поставленный для служенія ему. Гамлетъ, желая вызвать истину въ сценическомъ представленіи, вотъ что внушаетъ актеру, который брался передать задуманную принцемъ роль: „Пожалуста, произнеси эту рѣчь легко и развязно. Если ты будешь кричать, какъ многіе изъ нашихъ актеровъ, такъ это мнѣ будетъ такъ-же пріятно, какъ если бы стихи мои распѣвалъ разнощикъ. Не пили слишкомъ усердно воздуха руками; будь умѣреннѣе. Среди потопа бури и, такъ сказать, водоворота твоей страсти, долженъ ты сохранить умѣренность: она придастъ тебѣ пріятности. О, мнѣ всегда ужасно досадно, если какой-нибудь дюжій, длинноволосый молодецъ разрываетъ страсть въ клочки, чтобы гремѣть въ ушахъ райка, который не смыслитъ ничего кромѣ неизъяснимой, нѣмой пантомимы и крика. Такого актера я въ состояніи бы высѣчь за его крикъ и натяжку. Не будь однакоже и слишкомъ вялъ: твоимъ учителемъ пусть будетъ собственное сужденіе. Мимика и слово должны соотвѣтствовать другъ другу; особенно обращай вниманіе на то, чтобы не переступать за границу естественнаго. Все, что изысканно, противорѣчитъ намѣренію театра, цѣль котораго была, есть и будетъ — отражать въ себѣ природу: добро, зло, время и люди должны видѣть себя въ немъ, какъ въ зеркалѣ. Если представить ихъ или слишкомъ сильно, или слишкомъ слабо,— конечно, профана заставишь иногда смѣяться, но знатоку досадно; а для васъ сужденіе знатока должно перевѣшивать мнѣніе всѣхъ остальныхъ. Я видѣлъ актеровъ, которыхъ превозносили до небесъ; и что же? Въ словахъ и походкѣ они не походили ни на христіанъ, ни на жидовъ, ни вообще на людей.... Такъ ужасно подражали они человѣчеству" *).

Актеръ долженъ обладать творческою силою и психическою проницательностью по преимуществу. Сильныя страсти, охватывающія дѣйствующихъ лицъ, не могутъ быть выяснены авторомъ піесы словами, указаніями. Актеръ долженъ самъ отгадать ихъ силу и смыслъ, прочувствовать въ своей душѣ, пережить ихъ и передать зрителю соотвѣтствующимъ тономъ, жестомъ, позою, выраженіемъ лица, долженъ совершенно отрѣшиться отъ самого себя. Отъ того лица, выводимыя драматическимъ писателемъ, въ игрѣ актеровъ являются различными лицами, теряя изображаемый авторомъ первоначальный свой типъ. Случается, что одинъ и тотъ-же актеръ играетъ свою роль разъ такъ, въ другой и третій разъ совершенно иначе, находясь подъ вліяніемъ минуты. Такъ случалось съ Мочаловымъ въ Гамлетѣ. Бывали спектакли, когда онъ наводилъ на громадную залу московскаго театра леденящій ужасъ своимъ шепотомъ надъ головою склонившагося на молитву короля, и этотъ страшный шопотъ былъ слышимъ повсюду, отъ ближайшаго ряда креселъ до отдаленнаго мѣста въ „райкѣ". Но иной разъ пропадала эта потрясающая душу сцена, хотя артистъ произносилъ тотъ же монологъ полнымъ голосомъ. Разъ Мочаловъ являлся въ сценѣ съ матерью беспощаднымъ мстителемъ за отца, судьею и палачемъ своей матери, уничтожая ее предъ собою силою презрительнаго негодованія, другой разъ въ той же сценѣ, среди потока беспощадныхъ обвиненій въ измѣнѣ *мужу-королю*, въ немъ проглядывало подавляемое, но неподавленное чувство жалости и сыновней любви къ матери, упавшей такъ низко вслѣдствіе страстей и увлеченій. И мы видѣли уже другого Гамлета, не мстителя и палача, но *человѣка*, который въ одно и тоже время негодуетъ, презираетъ, оскорбляетъ безъ состраданія и въ тоже время чувствуетъ кровную къ матери сыновнюю любовь. И вотъ эта-то сцена была торжествомъ творчества въ великомъ артистѣ, который одновременно умѣлъ совмѣщать въ своей необъятной душѣ порывы звѣря, хладнокровіе палача, беспощадность судьи и въ то-же время глубокое чувство сына, для котораго узы крови, священное слово: „мать", и вызываемое имъ чувство сыновней любви подавляли всѣ кровожадные инстинкты оскорбленнаго сына, давшаго клятву мстить за смерть своего отца. И во всѣхъ видахъ роли Гамлета Мочаловъ былъ правъ: онъ самъ создавалъ *своего* Гамлета подъ напоромъ овладѣвшихъ имъ чувствъ: онъ переживалъ на сценѣ всѣ перипетіи гамлетовской жизни, истолковывалъ его зрителямъ по замыслу поэта, но въ то же время въ созданную Шекспиромъ роль вносилъ свою окраску, и потому каждый разъ Гамлетъ — Мочаловъ являлся разнообразнымъ, разностороннимъ, какъ безконечно разнообразна и всестороння душа великихъ людей. Въ наводящей скуку при чтеніи драмѣ „Людовикъ XI или Заколдованный домъ“ В. А. Каратыгинъ создалъ изъ безцвѣтной роли Людовика XI такую грандіозно-колоссальную личность, о величіи которой не могъ думать самъ авторъ, создавая свою драму. Передъ вами—удушливо-кашляющій, сгорбленный старикъ, благочестиво снимающій съ головы своей и цалующій украшенную образками шапочку, лишенный воли, дрожащій за свою жизнь, какъ бы прозябающій подъ опекой своего хитраго доктора. Гдѣ этой живой развалинѣ бороться съ окружающей его крамолой? Но вотъ онъ мгновенно выростаетъ, выпрямляясь во весь ростъ, проявляетъ царственную мощь и силу, — и вамъ страшно становится за тѣхъ, на кого падаетъ гнѣвъ грознаго властителя. Этотъ невольный страхъ оковываетъ зрителей и привлекаетъ ихъ вниманіе къ королю. До сихъ поръ еще не забыты ни Гамлетъ — Мочаловъ, ни Людовикъ XI — Каратыгинъ тѣми, кто видѣлъ этихъ художниковъ-актеровъ въ 40—50-хъ годахъ. Они играли не заученую роль, но во время игры *создавали* колоссальные типы.

---

*) Гамлетъ. Перев Кронеберга, дѣйст. III, сцена 2, стр. 111 и 112.

Изъ этихъ примѣровъ нашего родного, русскаго сценическаго творчества видно, что актеру нужно владѣть разнообразною научною подготовкой и въ высшей степени развитою силою художественнаго творчества.

Трудно, да почти и не нужно дѣлить драматическую поэзію по родамъ и видамъ, въ которыхъ она являлась у разныхъ народовъ. Родъ и виды драмы выдѣляются сами собою, и обусловливаются историческимъ, нравственнымъ, религіознымъ и національнымъ развитіемъ народа. Въ какомъ родѣ и видѣ должна появляться драма? на это нельзя положить никакихъ законовъ кромѣ одного, чтобы въ драмѣ раскрывалась истина. Дѣленіе драмы по родамъ и видамъ было придумано тѣми народами, особенно французами, которые смотрѣли на поэзію съ внѣшней стороны, подчиняя ее различнымъ законамъ, сложившимся вслѣдствіе ложно понятыхъ началъ жизни и искусства. Всѣ извѣстные роды и виды драматической поэзіи, каковы: трагедія, комедія, героическая, мѣщанская драма, водевиль, опера, оперетта, мелодрама, фарсъ и т. п. есть болѣе или менѣе различныя картины одного беспредѣльнаго цѣлаго — жизни, которая имѣетъ множество случайностей, сходящихся или къ серьозному или смѣшному *)

---

*) *Водевиль* (voix de ville) имѣетъ предметомъ своимъ шутку, а чаще насмѣшку надъ слабостями какихъ-либо выдающихся личностей въ какой-либо мѣстности, ста-

Человѣкъ въ своей жизни подчиняется какому-нибудь одному господствующему началу, ни сколько не разбирая худо-ли оно или хорошо. Такъ, наприм., онъ вполнѣ отдается какой-нибудь страсти, увлеченію, гнѣву, суетности, тщеславію, скупости, чванству, игрѣ, расточительности, ревности, мщенію и т. п. Мало-по-малу, отдаваясь этимъ страстямъ, онъ доходитъ до убѣжденія, что живетъ и дѣйствуетъ вполнѣ законно и основательно. Эти-то страсти, или развившееся ложное убѣжденіе служатъ основаніемъ драмы, которая изображаетъ дѣйствительную жизнь. Одни изъ этихъ страстей и увлеченій дѣйствуютъ на насъ сильно и разрушительно, приводятъ въ разстроенное, возмутительное состояніе и, иногда случается, сводятъ въ могилу послѣ долгой и отчаянной съ ними борьбы; другія — ничтожны, низки, мелочны, смѣшны, грязны и отвратительны до того, что вызываютъ въ насъ даже презрѣніе къ жизни. На этомъ проявленіи страстей, какъ главныхъ двигателей нашей дѣятельности, можно основать дѣленіе драматической поэзіи не болѣе, какъ на *два* рода: *трагедію* и *комедію*. *Или въ человѣкѣ идетъ борьба съ самимъ собою и съ гибельно для него сложившимися обстоятельствами*, какъ напр. въ Фаустѣ, Гамлетѣ, Годуновѣ, Маріи Стюартъ, Елизаветѣ и т. под. и онъ, сознавая обязанность этой борьбы, силится выйти изъ нея съ побѣдой; *или человѣкъ вовсе не замѣчаетъ и не сознаетъ въ себѣ этой борьбы* по неспособности замѣтить ее, и живетъ подъ вліяніемъ развившихся страстей, становясь ихъ рабомъ и не заботясь о томъ, смѣха или презрѣнія онъ заслуживаетъ. Таковы Фамусовъ, Молчалинъ, Скалозубъ, Загорѣцкій, Хлестаковъ, Сквозникъ-Дмухановскій и имъ подобные.

витъ ихъ предметомъ общаго гóвора, народной молвы, городскихъ толковъ и пересудовъ (voix de ville) Для смягченія и оживленія насмѣшки въ водевиль вставляются куплеты.

Мелодрама (μέλος — звукъ, голосъ, пѣніе и δράμα — дѣйствіе) есть смѣсь музыкальныхъ напѣвовъ небольшаго содержанія со словами. Изъ нея образовалась впослѣдствіи *опера*, въ которой нѣтъ оживленнаго разговора, зависящаго отъ положенія дѣйствующихъ лицъ и ихъ душевныхъ наклонностей, а живая, бѣглая рѣчь замѣняется музыкой, подъ аккомпаниментъ которой дѣйствующія лица не разговариваютъ, а поютъ. Слова, положенныя на музыкальную партитуру, составляющія содержаніе піесы и замѣняющія живой, осмысленный разговоръ, называются *либретто*. Въ немъ большею частію здравый смыслъ приносится въ жертву музыкѣ. Нерѣдко въ оперу входитъ *речитативъ*, т. е. лишенный музыкальныхъ модуляцій монологъ, произносимый подъ музыку *скороговоркой*. Небольшая опера, гдѣ пѣніе соединяется съ живымъ разговоромъ, называется *оперéткою*.

Фарсъ — это легкая, игривая и забавная піеска, чуждая той остроты и ироніи, которая составляетъ сущность комедіи. Если въ піеску вставляются куплеты, то она называется *фарсъ-водевиль*. Появленіе фарса относятъ къ XII вѣку. Если *фарсъ* принимаетъ по преимуществу музыкальный оттѣнокъ, походитъ на оперу, тогда онъ называется *опера-буфа*. Но это—испорченное и печальное искаженіе оперы, свидѣтельствующее объ упадкѣ музыкальнаго, эстетическаго и художественнаго начала въ общественной жизни. Самый глаголъ *буфонить* означаетъ шутить, дурачиться, скоморошничать.

Объяснимъ это начало трагическаго и комическаго примѣромъ. Возьмемъ двухъ представителей высшаго общества: стараго барона въ *Скупомъ рыцарѣ* и Фамусова въ *Горе отъ ума.* Если бы мы имѣли ввиду выяснить разницу между положительнымъ и отрицательнымъ явленіемъ жизни, то провели бы параллель между барономъ и *Плюшкинымъ*, какъ представителями одной и той же страсти — скупости. Но тогда бы мы увидали комическую сторону жизни крайне-одностороннюю, не представляющую кромѣ омерзѣнія ровно ничего. Въ Фамусовѣ-же выясняется гораздо болѣе общественнаго комизма. Да и кромѣ того, ставить Плюшкина въ параллель съ Барономъ по одной только охватившей обоихъ страсти было бы не вѣрно и не основательно. Въ Плюшкинѣ нѣтъ никакого комизма, а есть *конечное разложеніе трагическаго* элемента. Смотря на пѣтушиное величіе Фамусова, невольно скажешь: отъ великаго до смѣшнаго только одинъ шагъ; смотря на переходъ отъ домовитости Плюшкина не къ *скупости*, а къ скаредности и скряжничеству ничего не скажешь, а только задумаешься надъ безсиліемъ и ничтожествомъ человѣческой природы, безслѣдно погибающей, какъ „сѣльный цвѣтъ". Плюшкинъ есть продуктъ перерожденія добра во зло подъ вліяніемъ провинціальной затхлости. Это не вырожденіе *Бароновъ-рыцарей*, а, по мѣткому выраженію Гоголя, „заплата на человѣчествѣ", но заплата грязная, загаженная, нравственно смердящая. Въ Плюшкинѣ нѣтъ принциповъ, нѣтъ возмущающихъ душу старинныхъ родовыхъ традицій, которыя поддерживали бы авторитетъ упавшаго до комизма человѣка. Фамусовъ — баринъ, хлѣбосолъ и хозяинъ по своей природѣ до конца ногтей и умретъ такимъ; Плюшкинъ *былъ* и разумнымъ хозяиномъ и хлѣбосоломъ, но не по себѣ, не по своей природѣ, а подъ вліяніемъ разумной жены, могила которой вмѣстѣ съ нею поглотила и Плюшкина - хлѣбосола, и Плюшкина - разумнаго хозяина, оставивъ вмѣсто него въ домѣ смрадно-разлагающійся жалкій трупъ. Не таковъ Фамусовъ: онъ не износился, не разложился. Онъ вѣренъ преданьямъ простой и доброй старины, до мозга костей баринъ и московскій тузъ, правда, хоть не козырной, а все-таки *тузъ.* Катихизисъ его жизни и дѣятельности простъ, но силенъ, какъ были сильны преданья и завѣты московскихъ тузовъ. Фамусовъ, какъ и баронъ, не износился не сталъ заплатой на человѣчествѣ, а остался до конца своихъ дней тѣмъ же, чѣмъ и былъ. Ни внѣшнее давленіе, ни душевныя потрясенія не низводятъ его съ пьедестала стариннаго московскаго барства. Вотъ почему Баронъ и Фамусовъ, какъ продукты своего времени и своего сословія, представляютъ не „заплату на человѣчествѣ", а цѣльную, законченную, но своеобразную натуру, только діаметрально противоположную. Одинъ ужасенъ и гадокъ въ грозной своей скупости; другой жалокъ и смѣшонъ въ грозно-ходульномъ величіи. Въ одномъ — послѣднее слово трагизма, — въ другомъ схваченъ комизмъ въ самыхъ яркихъ, потрясающихъ душу чертахъ.

Скупость стараго барона очень гибельно отразилась на его сынѣ Альбертѣ. Лишившись шлема въ битвѣ съ противникомъ, молодой баронъ высказываетъ недостойныя честнаго человѣка истины, хотя и грустно ложныя, но все-таки истины, неоспоримая правдивость которыхъ выходитъ изъ ложнаго положенія, въ которомъ стоитъ сынъ относительно скареда-отца. Онъ такъ говоритъ о своемъ противникѣ *):

А все-жь онъ не въ убыткѣ;
Его нагрудникъ цѣлъ Венеціянскій
А грудь своя гроша ему не стоитъ —
Другой себѣ не станетъ покупать...
. . . . Проклятый Графъ!
Онъ лучше бы мнѣ голову пробилъ.

Скупость отца довела его до циническаго сарказма надъ жизнію; она же довела его и до пошлаго признанія въ своемъ нравственномъ безсиліи и въ нравственномъ паденіи. Разсказывая о свой побѣдѣ на турнирѣ, онъ говоритъ:

. . . . когда сама Клотильда.
Закрывъ лице, невольно закричала
И славили Герольды мой ударъ:
Тогда никто не думалъ о причинѣ
И храбрости моей и силы дивной!
Взбѣсился я за поврежденный шлемъ;
Геройству что виною было? – Скупость.
Да! заразиться здѣсь нетрудно ею
Подъ кровлею одной съ моимъ отцемъ.

Эта же скупость разрываетъ всякую нравственную связь между отцемъ и сыномъ, и заставляетъ сына сдѣлать возмутительный и нравственно-преступный объ отцѣ вопросъ:

Ужель отецъ меня переживетъ?

Скупость вызываетъ изъ души Альберта ничѣмъ неоправдываемый сарказмъ объ отцѣ, который золоту служитъ:

. . . . Какъ Алжирскій рабъ,
Какъ песъ цѣпной! Въ нетопленной канурѣ
Живетъ, пьетъ воду, ѣстъ сухія корки.
Всю ночь не спитъ, все бѣгаетъ да лаетъ,--
А золото спокойно въ сундукахъ
Лежитъ себѣ. Молчи!....

Каковъ же долженъ быть самъ баронъ, если такъ возмутителенъ сынъ, на которомъ гибельно отразилась страсть отца. Прислушаемся къ его само-

---

*) Соч. Пушк., изд. Анненкова, Т. IV, ст. 344.

довольной рѣчи, когда онъ сидитъ въ подвалѣ надъ сундуками и совершенно сознательно высказываетъ свои убѣжденія, свою страсть, свою страшную исповѣдь:

Счастливый день! могу сегодня я
Въ шестой сундукъ, (въ сундукъ еще неполный)
Горсть золота накопленнаго всыпать.
Не много, кажется, но понемногу
Сокровища растутъ . . . .
. . . . . я, по горсти бѣдной принося
Привычну дань мою сюда въ подвалъ,
Вознесъ мой холмъ — и съ высоты его
Могу взирать на все, что мнѣ подвластно.
Что не подвластно мнѣ? . . . . Какъ нѣкій демонъ
Отселѣ править міромъ я могу:
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги:
Въ великолѣпные мои сады
Сбѣгутся Нимфы рѣзвою толпою;
И Музы дань свою мнѣ принесутъ,
И вольный Геній мнѣ поработится,
И добродѣтель и безсонный трудъ
Смиренно будутъ ждать моей награды.
Я свисну, — и ко мнѣ послушно, робко
Вползетъ окровавленное злодѣйство.
И руку будетъ мнѣ лизать, и въ очи
Смотрѣть, въ нихъ знакъ моей читая воли.
Мнѣ все послушно, — я же — ничему:
Я выше всѣхъ желаній: я спокоенъ:
Я знаю мощь мою: съ меня довольно
Сего сознанія . . . .

Возмутительно разсуждаетъ этотъ отверженецъ человѣчества, но разсуждаетъ послѣдовательно, потому-что его страсть перешла въ убѣжденіе, выработанное всею его жизнію. Скупость охватила все его нравственное существо, и для него внѣ подвала нѣтъ ни радости, ни наслажденій. Золото — цѣль его жизни, желаній и надеждъ. Страсть увеличивать свое богатство убила въ немъ человѣческія чувства, которыми намъ жизнь красна. Страсть эта довела его до возмутительнаго спокойствія, съ которымъ онъ высказываетъ всю ржавую сторону своей натуры:

Кажется немного,
А сколькихъ человѣческихъ заботъ,
Обмановъ, слезъ, моленій и проклятій
Оно тяжеловѣсный представитель!
Тутъ есть дублонъ старинный. Вотъ онъ. Нынче
Вдова мнѣ отдала его, но прежде
Съ тремя дѣтьми полдня передъ окномъ
Она стояла на колѣняхъ, воя.
Шелъ дождь, и пересталъ, и вновь пошелъ,
Притворщица не трогалась; я могъ-бы

Ее прогнать, но что-то мнѣ шептало,
Что мужнинъ долгъ она мнѣ принесла
И не захочетъ завтра быть въ тюрьмѣ.
А этотъ? Этотъ мнѣ принесъ Тибо.
Гдѣ было взять ему лѣнивцу, плуту?
Укралъ, конечно, или, можетъ быть,
Тамъ, на большой дорогѣ, ночью въ рощѣ..
Да! если бы всѣ слезы, кровь и потъ,
Пролитые за все, что здѣсь хранится,
Изъ нѣдръ земныхъ всѣ выступили вдругъ,
То былъ бы вновь потопъ --я захлебнулся бъ
Въ моихъ подвалахъ вѣрныхъ.

Онъ раскрываетъ сундуки и зажигаетъ свѣчи. Освѣщенное яркимъ огнемъ золото приводитъ его въ восторгъ и самообольщеніе.

Я царствую!... Какой волшебный блескъ!
Послушна мнѣ, сильна моя держава;
Въ ней счастіе, въ ней честь моя и слава!
Я царствую! Но кто же вслѣдъ за мною
Пріиметъ власть надъ нею? Мой наслѣдникъ!

Но его счастіе и наслажденіе обрываются при мысли о неизбѣжной смерти. Онъ понимаетъ, что жизнь его была рядомъ пороковъ и преступленій, но понимаетъ очень смутно. Вотъ почему, въ минуту глубокаго раздумья, онъ не зоветъ свою совѣсть на судъ съ собою, а отдается своей страсти до самозабвенья. Его не ужасаетъ воздаяніе въ будущемъ за зло, о которомъ онъ говоритъ съ такимъ цинизмомъ, но страшитъ его неизвѣстность, *кому достанется* его золото, и *куда* пойдетъ оно? Ему страшно отъ мысли, что его сынъ, укравъ ключи у его мертваго трупа,

. . . . сойдетъ сюда,
Подъ эти мирные, нѣмые своды
Съ толпой ласкателей, придворныхъ жадныхъ.
Онъ сундуки со смѣхомъ отопретъ,
И потекутъ сокровища мои
Въ атласные дырявые карманы.
Онъ разобьетъ священные сосуды
Онъ грязь елеемъ царскимъ напоитъ,
Онъ расточитъ.... А по какому праву?

И за этимъ слѣдуетъ ужасное сознаніе, что

. . . . . . сколько горькихъ воздержаній,
Обузданныхъ страстей, тяжелыхъ думъ,
Дневныхъ заботъ, ночей безсонныхъ мнѣ
Все это стоило?... Иль скажетъ сынъ,
Что сердце у меня обросло мохомъ,
Что я не зналъ желаній, что меня
И совѣсть никогда не грызла,—совѣсть,
Когтистый звѣрь, скребящій сердце,—совѣсть,
Незванный гость, докучный собесѣдникъ,

Заимодавецъ грубый: эта вѣдьма,
Отъ коей меркнетъ мѣсяцъ и могилы
Смущаются и мертвыхъ высылаютъ!....
Нѣтъ, выстрадай сперва себѣ богатство,
А тамъ, посмотримъ, станетъ ли несчастный
То расточать, что кровью пріобрѣлъ.
О, еслибъ могъ отъ взоровъ недостойныхъ
Я скрыть подвалъ!... О, еслибъ изъ могилы
Придти я могъ, сторожевою тѣнью
Сидѣть на сундукѣ и отъ живыхъ
Сокровища мои хранить, какъ нынѣ!...

Та-же скупость и жадность довела его, наконецъ, до преступленія. **Чтобы** лишить сына законнаго наслѣдства, онъ клевещетъ на него передъ герцогомъ, бросаетъ сыну перчатку и вызываетъ на дуэль въ присутствіи герцога. Но слишкомъ уже тяжела такая борьба и не по силамъ она растратившемуся барону. Подломились его силы. „Простите, Государь“, онъ говоритъ:

Стоять я не могу.... мои колѣна
Слабѣютъ.... душно!... Гдѣ ключи?
Ключи, ключи мои?

Даже въ послѣднюю минуту онъ не опомнился, не проснулось въ немъ ни одно человѣческое чувство, не проявилось сознаніе своихъ заблужденій. Въ предсмертныхъ судорогахъ онъ ищетъ ключей отъ своихъ сокровищъ и умираетъ со злобною завистью къ землѣ. Вся его жизнь прошла въ борьбѣ зла съ человѣческою природою; добрыя начала проявлялись лишь на мгновенье и заглушались зломъ. Баронъ погибъ среди страшной, даже отчаянной битвы съ самимъ собою, давъ злу полное и совершенное надъ собою торжество.

Не таковъ Фамусовъ, представитель той многочисленной породы чиновныхъ, или сановитыхъ людей, которыхъ всѣ убѣжденія и вся дѣятельность сводятся къ слѣдующимъ законамъ:

Что за коммиссія, создатель,
Быть взрослой дочери отцомъ!
. . . .
У меня что дѣло, что не дѣло,—
Обычай мой такой,—
Подписано—такъ съ плечъ долой!
. . . .
Я передъ родней ползкомъ,
Сыщу ее на днѣ морскомъ.
При мнѣ служащіе *чужіе* очень рѣдки:
Все сестрины, свояченицы дѣтки.
Какъ станешь представлять къ крестишку иль къ мѣстечку,
Ну, какъ не порадѣть родному человѣчку.
. . . .
Вотъ то-то! Всѣ вы гордецы!

Служили-бы, какъ дѣлали отцы,
Учились-бы на старшихъ глядя.

. . . .

Моя судьба еще ли не плачевна:
Охъ, Боже мой!... Что̀ станетъ говорить
Княгиня Марья Алексѣвна?!...

Обстановки и общественное мнѣнье, служенье личностямъ, а не дѣлу, низкопоклонство передъ старшими и спѣсь передъ младшими—это кумиры Фамусовыхъ, и Фамусовы служатъ своимъ кумирамъ съ полною готовностію. Вся ихъ дѣятельность есть пустой и гибельный формализмъ, изъ-за котораго они не могутъ видѣть своихъ обязанностей. Но эти люди совсѣмъ даже и невиноваты въ своихъ заблужденіяхъ, потому-что они развивались и воспитывались въ такой сферѣ, которая кромѣ лжи и обмана ничего имъ не дала. Этотъ обманъ, выработанный неправильнымъ воспитаніемъ и ложнымъ пониманіемъ обязанностей, основанныхъ на однихъ шаткихъ законахъ приличія, иногда очень ловко и невинно, иногда безсовѣстно и дерзко прикрываетъ ничтожество ихъ положенія.

Какъ отецъ, онъ высказываетъ свои обязанности къ дочери и свою теорію воспитанія въ немногихъ словахъ, вполнѣ убѣжденный, что, нанявъ гувернантку,—

Мадамъ Розье, вторую мать,
Старуху золото.....

тѣмъ самымъ выполнилъ весь свой долгъ, хотя, та-же мадамъ

За лишнихъ въ годъ пять сотъ рублей
Себя сманить другими допустила.

Наконецъ, когда семейный миръ сталъ понемногу нарушаться увлеченіями его дочери, онъ свою мораль, свои права и обязанности какъ отца высказываетъ полными ничтожества и лживости словами, смыслъ которыхъ ему понятенъ:

Ахъ, матушка, не довершай удара,
Кто бѣденъ, тотъ тебѣ не пара!

Заподозривъ дочь свою въ склонности къ ничтожному своему секретарю, котораго

Безроднаго пригрѣлъ и ввелъ въ свое семейство,
Далъ чинъ Ассессора и взялъ въ секретари,

ему ничего не значитъ набросить тѣнь даже на свою покойную жену, которая, по его мнѣнію, не была хорошей репутаціи. Когда-же онъ увидалъ лицомъ къ лицу скандалъ, который поднялъ Чацкій въ его передней, всю власть и все право оскорбленнаго отца онъ выразилъ тѣмъ безсвязнымъ лепетомъ людей, которые, коптя небо, не знаютъ, зачѣмъ обременяютъ собою терпѣливую землю:

Да и тебя, мой другъ, я, дочка, не оставлю:
Не быть тебѣ въ Москвѣ, не жить тебѣ съ людьми!
Подалѣе отъ этихъ хватовъ!
Въ деревню, къ теткѣ, въ глушь, въ Саратовъ!
Тамъ будешь горе горевать,
За пяльцами сидѣть, за святцами зѣвать! *)

Баронъ. при всей грубости своей натуры, при всей очерствѣлости души, сознается въ томъ, что сокровища его *выстраданы*, что они стоили ему *жестокихъ терзаній* и *тяжкихъ лишеній*. Хоть на минуту, а все-таки промелькнулъ въ немъ свѣточъ человѣческаго чувства. Ничего подобнаго въ Фамусовѣ нѣтъ, да и быть не могло: ни однимъ словомъ не высказалъ этотъ пустой баринъ угрызеній совѣсти, хоть минутнаго сознанія, что онъ же былъ причиною увлеченія дочери, не позаботясь о серьезномъ и дѣльномъ ея воспитаніи. Не высказалъ же потому, что не могъ, ибо и самъ не понималъ своихъ обязанностей.

Какъ общественный и свѣтскій человѣкъ, онъ умѣетъ принять и обласкать кого надобно. кивнуть однимъ, улыбнуться другимъ. Передъ знатнымъ и богатымъ гостемъ. не нынче-завтра генераломъ, онъ забываетъ свою предсѣдательскую сановитость и *лѣзетъ открывать отдушничекъ* для Скалозуба, который по мѣткому замѣчанію Софьи

Слова умнаго не выговорилъ съ роду.

Но эта угодливость недаромъ: она есть предварительный задатокъ въ семейной сдѣлкѣ тому, который имѣетъ и

Золотой мѣшокъ и мѣтитъ въ генералы.

А чтобы пристроить выгодно дочку и добыть такого зятька, можно для того и поподличать. Пристроить дочь выгодно—цѣль великая; а о благородствѣ средствъ Фамусовымъ думать не съ руки. Рекомендуя себя, какъ примѣръ благонравія и монашескаго поведенія, онъ, при первомъ удобномъ случаѣ, волочится за смазливенькой и бойкой служанкой. Невѣжда въ научныхъ знаніяхъ отъ головы до пятокъ, онъ съ озлобленіемъ нападаетъ не только на просвѣщеніе, отъ котораго ему не по себѣ, но даже на всякія книги. Онъ пренаивно говоритъ:

Ну вотъ! великая бѣда,
Что выпьетъ лишнее мужчина!...
Ученье—вотъ чума; ученость—вотъ причина,
Что нынче пуще. чѣмъ когда,
Безумныхъ развелось людей, и дѣлъ, и мнѣній...

---

*) *Горе отъ ума,* дѣйствіе IV, явл. XIV.

. . . . . . коли ужъ зло пресѣчь.
Забрать всѣ книги бы, да сжечь.

Какъ *образецъ* дѣлового человѣка, онъ не заботится о содержаніи дѣловыхъ бумагъ. *Это*—черная работа, для которой есть секретари съ столоначальниками. Ему нужно лишь одно,

Чтобъ множество не накоплялось ихъ (т. е. дѣлъ).

потому-что по числу рѣшенныхъ и нерѣшенныхъ дѣлъ судятъ и о дѣятельности начальника.

Ему по-сердцу лакейская, даже собачья угодливость Молчалина, который врагъ дерзости, молчитъ, когда его бранятъ; за то ему оскорбительна ѣдкая и беспощадная правда Чацкаго, отъ которой онъ затыкаетъ уши. Но между тѣмъ онъ не смѣетъ, хотя бы даже и ощутилъ въ себѣ способность, противорѣчить Чацкому, такъ-какъ тотъ злымъ и беспощаднымъ языкомъ своимъ, хоть вскользь, но можетъ подорвать его общественный кредитъ.

Фамусовъ отъ маковки и до пятокъ погрязъ въ своихъ мелочныхъ страстишкахъ; онѣ до того овладѣли имъ, что изъ-за нихъ онъ не видитъ своего глупаго и пошлаго положенія, не находитъ въ себѣ никакой потребности бороться съ ними, потому-что съ ними онъ сжился, онѣ обратились въ плоть и кровь его. Только по нашему онъ не понимаетъ обязанностей отца, хозяина, начальника и гражданина; а по своему и съ точки зрѣнія своего общества онъ поступаетъ честно, благородно, законно, правдиво и основательно. Никакого раздумья надъ жизнью, никакой борьбы съ собою въ немъ и быть не можетъ, не смотря на то, что онъ полный рабъ своихъ заблужденій.

И баронъ и Фамусовъ—оба возмутительны: но первый возмутительно ужасенъ, второй возмутительно гадокъ и смѣшонъ. Баронъ мучается среди наслажденій, страдаетъ среди восторговъ: Фамусовъ даже неспособенъ и страдать. Его слезы въ минуту сознанія невыгодныхъ для дочери обстановокъ искренни, его негодованіе противъ Молчалина и гнѣвъ на Лизу истинны, но вмѣстѣ съ тѣмъ эти слезы, негодованіе и гнѣвъ жалки, смѣшны и возмутительны, какъ вспышки неразвившагося, бестактнаго, глупаго и балованнаго ребенка. У Фамусова нѣтъ способности сознавать свои страстишки; вотъ почему онъ убѣжденъ, что онъ во всемъ правъ, и совѣсть его покойна;—тогда какъ баронъ, хоть на минуту, но созналъ свои заблужденія, долго боролся съ этимъ страшнымъ сознаніемъ, со своею совѣстью, заглушая борьбу веселостію, стараясь вырвать изъ души своей совѣсть, какъ непрошеннаго гостя.

Обѣ эти личности, становясь предметомъ драматической поэзіи, охарактеризовываютъ ея роды и виды. Баронъ—лице *трагическое*, Фамусовъ—*комическое*. Всѣ люди въ своихъ дѣйствіяхъ примыкаютъ или къ кругу бароновъ, находясь подъ вліяніемъ страшныхъ, глубокихъ и потрясающихъ страстей, или къ кругу Фамусовыхъ, подчиняясь мелкимъ страстишкамъ. Стало быть и драма, какъ сценическое представленіе жизни, можетъ явиться подъ видомъ *трагедіи* и *комедіи*. Въ трагедіи выражается борьба человѣка съ жизнію и самимъ собою подъ вліяніемъ сильныхъ и разрушительныхъ страстей, которыя развиваются или изъ самой природы человѣка, или изъ окружающихъ его явленій; въ комедіи изображается обыденная, будничная жизнь, слагающаяся изъ ряда мелкихъ страстишекъ и уклоненій отъ общихъ человѣческихъ законовъ разумной дѣятельности.

Въ жизни древнихъ народовъ эти два начала: трагическое и комическое слишкомъ замѣтно различались между собою; и потому древняя, особенно греческая трагедія и комедія составляли самобытное явленіе литературы. Жизнь новыхъ народовъ сложилась иначе: въ ней нерѣдко смѣшиваются оба начала, такъ-что объ руку съ великой трагической личностью идетъ личность высоко-комическая. Такое драматическое произведеніе, въ которомъ въ одно и то-же время соединяются оба начала, можно назвать однимъ общимъ именемъ—*драмою*.

Устройство и механическая часть древняго театра.

Театръ (theatron, ϑέατρον—публичное зрѣлище) слово греческое, происходитъ отъ глагола theatrizo —ϑεατρίζω, означающаго—выводить что-нибудь публично на показъ, публично подвергать что-бы то ни-было чему-нибудь и передъ кѣмъ-нибудь. А потому греки театромъ первоначально называли всякое зданіе, въ которомъ собирался народъ или для сценическихъ представленій, или для разрѣшенія государственныхъ и ученыхъ вопросовъ. Театръ, въ значеніи зданія исключительно для сценическихъ представленій, въ первое время развитія драматической поэзіи не имѣлъ ни опредѣленнаго мѣста, ни опредѣленнаго зданія. Во время первыхъ драматическихъ писателей: Ѳесписа и особенно Фриниха для представленій устраивали деревянныя подмостки на перекресткахъ, площадяхъ города, или въ рощахъ. Насаженныя по обѣимъ сторонамъ этихъ подмостей деревья составляли родъ шатра или палатки называвшейся по-гречески *сценою*—szena, skini или skene—σκηνή. Первый деревянный театръ съ необходимыми сценическими принадлежностями былъ устроенъ при Эсхилѣ. около 545 г. до Р. Х. Строилъ его самосскій уроженецъ, декораторъ и архитекторъ Агатархъ по указаніямъ самого поэта. Но когда этотъ театръ разрушился, не выдержавъ натиска слишкомъ большого числа зрителей, Периклъ построилъ сперва каменный театръ, а потомъ мраморный на отлогостяхъ Акрополиса, по плану архитектора Филона, за 330 л. до Р. Х. Это зданіе было отдѣлано съ большимъ вкусомъ, рос-

впереди не заслоняли сцены отъ
и площадки по лѣстницамъ (табл. 1
полукруга отъ барьера вверхъ и бы-
ми ступеньками. (См. табл. 2 разрѣзъ
вой стороны). Такъ-какъ древніе те-
амфитеатръ подымался на значительную
дками, имѣющими скамьи, устраивались
рокія и просторныя для удобнаго и бес-
телей, и такимъ образомъ дѣлали въ амфи-
и 2 *c*). Въ греческихъ театрахъ эти пло-
на которыхъ были скамьи, только широ-
ихъ и македонскихъ, въ Малой Азіи, ярусы
лялись внутренними широкими корридорами,
разрѣзъ амфит. по діаметру отъ A отъ B)
жими на наши полукруглые корридоры и фойе.
былъ черезъ нижніе этажи амфитеатра по общимъ
обыя, устроенныя въ стѣнѣ амфитеатра двери
A до *B*). Изъ этого корридора по внутреннимъ
мались на наружныя верхняго яруса амфитеатра
стѣнѣ (*o*), между среднимъ и верхнимъ ярусами,
да углубляющіяся внутрь съ полукруглымъ сводомъ
къ ихъ нынѣ называютъ, *ниши*, въ которыхъ, какъ и
ны верхняго яруса, ставились металлическіе аппараты
раженія звука, что было весьма необходимо при громад-
мфитеатра. Возьмемъ въ примѣръ хоть римскій театръ,
мскимъ богачомъ Маркомъ Эмиліемъ Скавромъ. Постройка
стоила на наши деньги болѣе 12 милліоновъ рублей. Его
шая изъ трехъ отдѣленій, поддерживалась 350 мрамор-
нами, которыя украшались кристаллами и драгоцѣнными
ежду колоннами на сценѣ и въ амфитеатрѣ помѣщалось до
ко однѣхъ бронзовыхъ статуй, исключая изваянныхъ изъ
камня. Въ амфитеатрѣ могло помѣститься до 80,000 зрите-
ественно, что въ такихъ громадныхъ зданіяхъ нельзя было и
безъ особыхъ механическихъ слуховыхъ аппаратовъ.

и театры, напр., въ Сиракузахъ, устраиваемые на отлогостяхъ
Въ нихъ площадки амфитеатра высѣкались въ горахъ изъ камня, и
естественную прочность. Но въ городахъ постройка амфитеатра тре-
ла особенной осмотрительности и знанія строительнаго искусства. Весь
фитеатръ помѣщался на толстыхъ каменныхъ, располагаемыхъ по
діусамъ, подпорахъ или стѣнахъ, которыя подпирали всѣ его ярусы,
бразуя своды въ верхнихъ своихъ частяхъ (см. разрѣзъ амф. *d* и *h* на
таб.). На этихъ-то сводахъ и располагались всѣ площадки. Между
тими стѣнами (*d*) находились довольно узкія относительно длины, но

весьма обширныя по величинѣ помѣщенія, съ выходами въ наружныя галлереи или корридоры(табл. 3—*e*, *f*), огибавшіе атфитеатръ. Одни изъ этихъ помѣщеній назначались для храненія декорацій, лишнихъ машинъ и другихъ сценическихъ принадлежностей: другія служили комнатами для отдыха зрителей какъ предъ началомъ спектакля, такъ и во время продолжительныхъ антрактовъ. Самая верхняя часть амфитеатра, (таб 4 и 2 амф. *i*—*i*) представляла видъ полукруглаго портика или стòи, т. е. галлереи, крыша которой подпиралась съ одной стороны стѣной, а внутри театра колоннами. Эта стóя имѣла относительно другихъ площадокъ наибòльшую широту. Надъ нею устраивалась легкая, изящная, деревянная кровля изъ кедровыхъ досокъ, какъ напримѣръ въ театрѣ Регилла близъ Тезеева храма, или изъ другихъ легкихъ, но дорогихъ матеріаловъ, поддерживаемая по задней стѣнѣ пильерами и пилястрами *), а по краю площадки легкими колоннами, между которыми размѣщались статуи, бюсты и группы на особыхъ пьедесталахъ (см. табл. 1-ю по разрѣзу амфитеатра, перпендикулярному къ сценѣ). Въ задней стѣнѣ этой галлереи или портика были окна и глухія полукруглыя ниши, въ которыхъ ставились или статуи, или слуховые аппараты. Эти галлереи назначались исключительно для женщинъ, которыя въ Греціи и Римѣ пользовались особымъ почетомъ и общественнымъ уваженіемъ, коихъ требовали даже гражданскіе законы. Такіе верхніе портики принадлежатъ въ Греціи вѣку Перикла, въ Римѣ—Помпея; но въ прежнихъ деревянныхъ театрахъ ихъ не было. Карнизы этихъ портиковъ отдѣлывались со всевозможною роскошью, а на фронтонахъ (табл. 1 и 2. *i*) были барельефы **) историческаго или миѳологическаго содержанія. На концахъ и конькѣ фронтона (табл. 1-я) ставились или статуи, или символическія изображенія того божества, въ честь котораго устроивался театръ.

Около амфитеатра и сцены размѣщались въ одинъ или въ два ряда колонны, между которыми были портики (*l*) и галлереи въ нѣсколько иногда ярусовъ, и входы въ амфитеатръ (*m*), устраиваемые подъ его ступенями, имѣвшіе различную форму сводовъ съ лѣпными украшеніями, пильерами, пилястрами и разнообразными дверями, надъ которыми выкруглялись арки, или дѣлались карнизы и фронтоны изящной формы. Нижнія ступеньки и послѣдняя площадка амфитеатра отдѣлялись отъ оркестры барьеромъ, иногда глухимъ съ барельефами и лѣпными изображеніями, иногда сквознымъ съ искусно-выдѣланными колонками и рѣшетками; въ барьерѣ были устроены проходы въ амфитеатръ.

---

*) Пилястръ—не круглая, а четырехугольная полуколонна со свойственными колоннамъ украшеніями, приставляемая къ наружнымъ или внутреннимъ стѣнамъ для поддержки массивныхъ карнизовъ; пильеръ - тоже приставляемая къ стѣнамъ полуколонна, выдающаяся наружу полукруглою стороною. Тѣ и другія полуколонны кромѣ изящныхъ капителей украшались канедюрами—полукруглыми желобочками, прорѣзываемыми отъ основанія до половины высоты.

**) *Барельефомъ* называется вылѣпленное изъ глины, или изъ гипса, изваянное изъ мрамора или какого-либо металла выпуклое на плоскости изображеніе миѳологическаго или историческаго, а со времени христіанства изъ свящ. исторіи событія, важнаго въ жизни народной. Изображаемыя на барельефѣ фигуры выступаютъ *на половину* своей толщины и располагаются такъ, что ни одна фигура не заслоняетъ другую; при этомъ выступающая часть фигуры должна быть въ строгой симетріи съ неизображенной.

Амфитеатръ со сценой соединялся *оркестрою*—orchestra Ὀρχήστρα, которая въ греческомъ театрѣ назначалась для *хора*, а въ римскомъ въ ней были сдѣланы мѣста для весталокъ, сенаторовъ и другихъ почетнѣйшихъ лицъ государства. Въ греческомъ театрѣ оркестра имѣла религіозное значеніе: указывала на связь театра съ жизнію и обрядовою частію религіи. Она состояла тоже изъ полугруга, находившагося въ иныхъ театрахъ наравнѣ со сценою, а въ иныхъ на нѣсколько ступенекъ ниже. Въ центрѣ этого полукруга дѣлалось квадратное возвышеніе съ нѣсколькими ступеньками со всѣхъ четырехъ сторонъ. На серединѣ верхней его площадки (табл. 1 и 2—𝔇) устраивался жертвенникъ. Эта возвышенная площадка называлась *Ѳимеле* thymèle—θυμέλη; на нижнихъ ступенькахъ которой помѣщался хоръ, а на верхнихъ корифеи, управлявшіе хоромъ, чтобы видѣть все, что происходитъ на сценѣ. Впрочемъ во многихъ аѳинскихъ и во всѣхъ римскихъ театрахъ для хора устраивались по обѣимъ сторонамъ ѳимеле особыя скамьи, расположенныя гораздо ниже послѣдней площадки амфитеатра (табл. 1 *q*). Такъ-какъ въ римскомъ театрѣ хора не было и ѳимеле не употреблялась, то мѣста, назначенныя для греческаго хора, занимали преимущественно весталки и жрецы. Въ оркестру и изъ оркестры были особые выходы и входы (табл. 2 и 3 *r*). Изъ оркестры на сцену вели лѣстницы, отъ двухъ-трехъ до 10-ти ступенекъ (табл. 1 и 2 *s*). Кромѣ этого въ иныхъ театрахъ были устраиваемы изъ оркестры особыя лѣстницы подъ амфитеатръ, которыя назывались сходомъ Ахерона, потому-что по нимъ (таб. 1 - *я*) сходили въ Аидъ души умершихъ, если этого требовала піеса.

Сцена имѣла видъ длинной и узкой площадки или правильнаго продолговатаго прямоугольника, по сторонамъ котораго были каменныя стѣны съ выходами (*t*). Греки эту площадку называли Δογεῖον — логейонъ, Οκρίβας—окрибасъ, Κυκλήβας—киклибасъ. судя по украшеніямъ, декораціямъ и назначенію для дѣйствія; Римляне—pulpitum—*пульпитумъ*. Задняя стѣна логеума или пульпитума исключительно называлась *сценою*. Эта задняя стѣна или сцена стоила древнимъ огромныхъ денегъ, потому-что строилась прочно изъ мрамора, слоновой кости, золота, и оставалась неподвижною. Въ ней было отъ трехъ до пяти дверей, около которыхъ шли парами или въ одиночку колонны съ богатѣйшими капителями (Табл. 3 фасадъ сцены отъ *C* и *D*). Эта декорація изображала иногда храмъ, а чаще дворецъ, и потому отстраивалась и украшалась сообразно своему назначенію, въ два и три яруса. Между колоннами трагедіи весь утесъ низвергается въ море, которое уничтожаетъ даже признаки его существованія. Люки или провалы подъ сцену были извѣстны древнимъ, а машины, для этой цѣли употребляемыя, остались тайною для насъ.

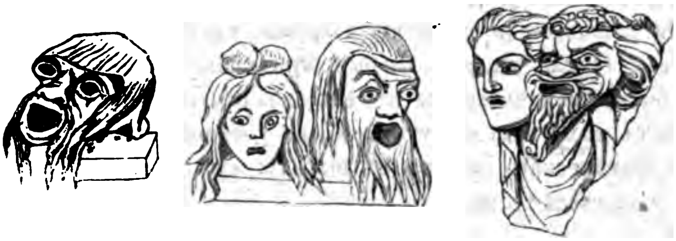
Поставленныя декораціи не мѣнялись во время представленія, потому-что въ піесахъ не было такихъ явленій, которыя нуждались-бы въ перемѣнѣ мѣстности. Отъ того-то во время представленія и сохранялось *единство мѣста*, какъ явленіе необходимое; вышедшее изъ сущности древней драмы, ложно понятое новыми народами. Объ этомъ *единствѣ мѣста*, а за нимъ и объ *единствѣ времени* заботились болѣе всего французы, не думая о томъ, кстати или нѣтъ оно, и усиливались во всѣхъ своихъ піесахъ сохранить его, не понимая, что этимъ они связываютъ новую драму, требующую совершенно иныхъ условій. Если случалось иногда узнавать о такихъ событіяхъ, которыя совершались на другомъ мѣстѣ, или даже за предѣлами сцены, — о такихъ событіяхъ разсказывали или вѣстники, или хоръ, принимавшій постоянное участіе въ представленіи. Корифеи внимательно слѣдили за дѣйствіемъ, чтобы имѣть возможность во-время участвовать въ немъ хору. Вотъ почему въ древней драмѣ участіе хора и вѣстниковъ имѣло большое значеніе.

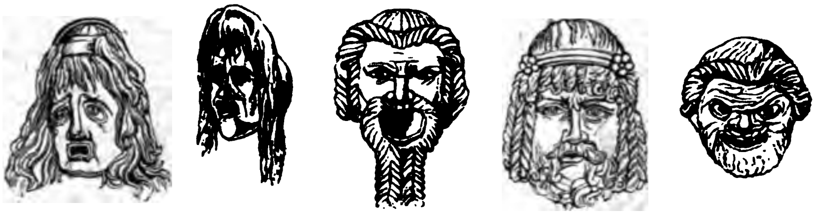
Театральныя и сценическія принадлежности.

Какъ бы ни была убрана, украшена и великолѣпно устроена сцена, но этого еще недостаточно чтобы дѣйствовать на зрителя и увлечь его до самозабвенія. Не только благоустроенный, но самый посредственный театръ нуждается въ бесчисленномъ множествѣ главныхъ и второстепенныхъ, даже мелочныхъ принадлежностей. Забота о заготовкѣ ихъ, храненіи и распоряженіи ими въ театрахъ новаго времени лежитъ на особомъ лицѣ, называемомъ *бутафоромъ*, который обязанъ, судя по содержанію піесы, приготовить для нея не только обстановку сцены, но и всякія принадлежности представленія, напримѣръ посуду, трости, знаки, оружіе, соотвѣтственную мебель, картины, книги, письма, лампы, свѣчи, канделябры и т. п. мелочи. Бутафоръ — это главный нервъ закулисной жизни, дающій движеніе сценическому представленію, дѣятель невидимый, даже невѣдомый зрителю, но вносящій въ сценическое дѣйствіе жизнь. Костюмеры, парикмахеры и другіе спеціалисты дѣйствуютъ по его указаніямъ. Но въ такихъ разнообразныхъ сценическихъ принадлежностяхъ древній театръ не нуждался. Аксессуарныя требованія его были не велики: они ограничивались выработкою костюмовъ, масокъ и котурнъ.

О древнихъ костюмахъ, маскахъ и котурнахъ мы имѣемъ очень мало свѣдѣній. Костюмы были великолѣпны и вполнѣ соотвѣтствовали изображаемому лицу. Грекъ употреблялъ всѣ средства, чтобы человѣку, играющему роль царя, героя, полубога, придать величіе и красоту сверхъ-естественную, и драпировать его изящнѣйшимъ и величественнымъ костюмомъ. Длинная мантія (по гречески *стола*, *хитонъ*, *подересъ*), вышитая золотомъ, съ бесконечными складками, была необходимою принадлежностію трагическаго лица. И грекъ умѣлъ великолѣпно драпироваться ею, то величественно распуская, то граціозно закидывая на плечо, то картинно собирая на руку. Въ этой части пластическаго искусства онъ былъ неподражаемъ и производилъ разительный эффектъ.

Маски были различныхъ родовъ и разнаго устройства. Мы помѣщаемъ здѣсь только выдающіяся по своимъ типическимъ чертамъ:





Однѣ закрывали только лицо, другія надѣвались на голову въ родѣ шлемовъ или касокъ, и совершенно закрывали всю голову и лицо. Ни париковъ, ни гриммировки древніе не употребляли въ трагедіяхъ; всѣ головныя украшенія дѣлались на маскахъ, къ которымъ прикрѣплялись бороды и женскія прически. Полагаютъ, что выдумалъ маски Өесписъ, а усовершенствовалъ Эсхилъ; но это изобрѣтеніе вѣроятнѣе приписать послѣднему, потому что онъ хотѣлъ видѣть исполнителей его трагедій въ болѣе серьезномъ и величественномъ видѣ. Женскія маски были придуманы Фринихомъ, потому-что женскія роли игрались мужчинами; маски слубилетъ въ театръ, а другой употреблялъ на прохладительное питье. Получивъ билетъ, каждый спѣшилъ занять мѣсто. Въ распредѣленіи мѣстъ была большая отчетливость. Санѳвники, люди почтенные имѣли свои особыя мѣста. О помѣщеніи женщинъ мы уже говорили. Молодые люди, особенно не имѣвшіе ни должностей, ни занятій, занимали худшія мѣста. Такимъ образомъ въ Греціи повсюду личныя заслуги, искусства, труды и вообще всякая честная и полезная дѣятельность имѣли строгую, но справедливую общественную оцѣнку. Противоположное этому явленіе доказываетъ лишь народную неразвитость, неуваженіе къ самому себѣ, какую-то тупость понятія, что мы видимъ на весьма многихъ и замѣчательныхъ историческихъ народахъ. Каждый былъ доволенъ назначеннымъ ему мѣстомъ и ни словомъ, ни жестомъ не изъявлялъ своего неудовольствія, хорошо понимая, что общественный судъ не пощадитъ его личности, если она кромѣ породы или богатства не зарекомендовала себя никакими личными достоинствами. Одѣтые въ пурпуръ служители получали деньги за входъ, а другіе бѣлыми жезлами указывали мѣста и смотрѣли за порядкомъ. До представленія занявшіе свои мѣста зрители громко смѣялись, вели общественные разговоры и особенно беспощадно осмѣивали тѣхъ, кто рѣшался явиться въ театръ небрежно и безъ вкуса одѣтымъ: На него указывали даже пальцами. Неряшество въ костюмѣ считалось оскорбленіемъ искусству, во имя котораго собирались въ театръ.

Начало спектакля объявлялось, какъ и у насъ, музыкою, за которою показывался и хоръ на своихъ мѣстахъ Представленіе шло иногда цѣлый день до захожденія солнца: давали по двѣ, по три трагедіи, между которыми были продолжительные антракты. По окончаніи спектакля пять судей рѣшали по большинству голосовъ, кому изъ поэтовъ должна была принадлежать награда. За тѣмъ громко превозглашалось имя удостоеннаго награды, и ему всенародно подносили присужденный вѣнокъ.

II.

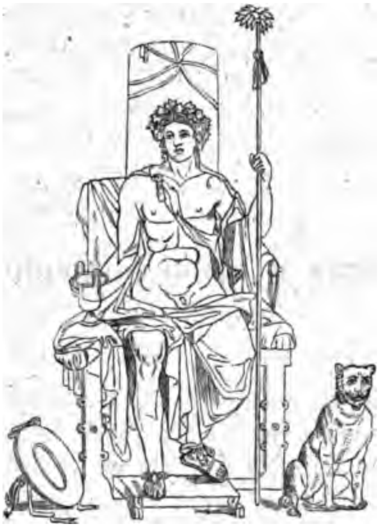
Греческая драматическая поэзія.

Начало драматическаго искусства и происхожденіе трагедіи.

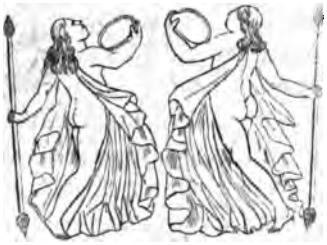
Вакхъ *), иначе *Діонисъ* въ Греціи ранѣе другихъ боговъ пользовался всеобщимъ поклоненіемъ. О немъ ходило множество самыхъ разнообразныхъ преданій. По разсказу Діодора Сицилійскаго не было ни одного народа ни между греками, ни между варварами, который не воздавалъ бы Вакху божескихъ почестей въ благодарность за полученныя отъ него благодѣянія: Вакхъ повсюду вводилъ винодѣліе, научалъ людей искусству дѣлать вино, сушить виноградъ и обращать его въ изюмъ; въ тѣхъ-же мѣстахъ, гдѣ климатъ не благопріятствовалъ воздѣлыванію винограда, училъ приготовлять вино изъ хлѣбныхъ зеренъ. Вакху же приписываютъ открытіе пива и портера. Рожденіе и происхожденіе Вакха, а равно и его похожденія у каждаго народа и въ каждой мѣстности толковались по своему, отъ чего и произошли разныя его наименованія. Одни признаютъ одного Вакха, другіе—трехъ, а иные даже насчитываютъ пятерыхъ. Вслѣдствіе этого каждому были устраиваемы своеобразныя поклоненія. *Первый Вакхъ* родился въ Индіи, совершилъ много походовъ и подвиговъ, далъ людямъ кромѣ вина много и другихъ жизненныхъ благъ, и за это получилъ повсемѣстныя божескія почести. *Второй Вакхъ* былъ сынъ Зевса и Персефоны (Юпитеръ и Прозерпина). Онъ научилъ людей употреблять быковъ для обработки земли, вслѣдствіе чего статуи его были съ рогами, какъ знакомъ, напоминавшимъ о земледѣльческихъ благодѣніяхъ. *Третій Вакхъ*, для насъ имѣющій болѣе значенія и интереса, родился въ Віотіи отъ *Юпитера* и дочери Ѳиванскаго царя Кадма *Семелы*. Этотъ третій Вакхъ получилъ еще имя *Діониса*, происходящее отъ слова *Діосъ* (родит. падежъ отъ греческаго *Зевсъ*) и отъ мѣста его

---

*) Филологи производятъ имя Вакха (Βακχος) отъ глагола Βακχὲω—кричу изступленно, неистовствую.



Вакхъ—Діонисій.



Вакханки.

рожденія *Ниса*, которое одни считаютъ городомъ, другіе горою, третьи—островомъ. Такъ какъ Діонисъ явился на свѣтъ отъ матери недоноскомъ (семимѣсячнымъ), а мать его Семела умерла во время родовъ отъ испуга при взглядѣ на Зевса, пришедшаго къ ней во всемъ своемъ страшномъ величіи, то и былъ отвезенъ въ г. Пизу на воспитаніе къ Нимфамъ. Воспитываясь подъ ихъ вліяніемъ среди плясокъ и разнаго рода веселій, Вакхъ окружалъ себя молодыми и вѣчно веселыми красавицами — *Вакханками*, составилъ изъ нихъ войско, которому вмѣсто оружія далъ въ руки *тирсы*, т. е. палки, обвитыя плющемъ и виноградомъ. Съ этимъ веселымъ, поющимъ и пляшущимъ войскомъ Вакхъ обошелъ весь міръ, устраивалъ обряды для своего чествованія и учредилъ въ Греціи особыя религіозныя таинственныя празднества —*Вакханаліи*, которыя, утрачивая религіозный характеръ, время-отъ-времени становились непристойными, даже безнравственными. Самые обряды вакховыхъ торжествъ имѣли характеръ какого-то особого рода разгула. Вакхъ сидѣлъ на колесницѣ, запряженной львами, барсами, тиграми, или рысями. Окружавшія его жрицы, потрясавшія въ рукахъ своихъ тирсы, бубны (тамбурины) и другіе музыкальные инструменты, носясь въ пляскѣ, беспрестанно восклицали: „Элленъ! Эвоэ!“ Слова эти остались повсюду необходимою принадлежностью Вакханалій и римскихъ Сатурналій *). Кликъ *Эвое* происходитъ отъ ευ—превосходно и υιε—сынъ. Такимъ возгласомъ, по преданіямъ, ободрялъ Зевсъ своего сына Вакха въ войнѣ съ титанами. Вакхъ былъ женатъ на дочери Миноса Аріаднѣ; но отъ богини Венеры у него было двое сыновей: *Гименей* и *Пріапъ* (по-римски—Мутинъ). Послѣдняго считали покровителемъ садовъ и полей. Ему, какъ и Вакху, были посвящены виноградникъ, гранатникъ и плющъ.—Изъ того что о Вакхѣ и его происхожденіи существовало множество разнообразныхъ преданій у разныхъ народовъ, можно заключить, что культъ его поклоненія и религія были распространены повсюду. Въ культѣ вакховыхъ обрядовъ выражалась идея вина, пьянства разгула и оргій. На празднествахъ Вакханалій Вакхъ изображался молодымъ красавцемъ, женоподобнымъ юношею, полунагимъ, или покрытымъ кожею дикаго звѣря, веселымъ, съ жезломъ, повитымъ плющемъ, а въ другихъ мѣстахъ —плющемъ перевитымъ съ виноградными лозами. Помѣщаемъ его изображеніе съ пляшущими вакханками *) на страницѣ 46.

---

*) Сатурналіи—древніе праздники въ честь Сатурна, въ память того времени когда всѣ люди были свободны и равны. Празднество это было установлено за 494 г до Р. Х. и совершалось всегда 1 или 3 декабря. На этихъ праздникахъ вмѣстѣ съ господами были и рабы, прекращались всѣ работы и сословныя различія. Впослѣдствіи въ составъ Сатурналій вошли и Вакханаліи со всѣми ихъ обрядовыми сторонами, пѣснями и плясками.

Съ бóльшею подробностью остановились мы на повсемѣстномъ миѳѣ о происхожденіи Вакха и на культурной его сторонѣ потому, что празднества ему почти вездѣ имѣли исключительный, своеобразный характеръ и легли повсюду въ основу сценическихъ представленій. Независимо отъ того самая обрядовая часть сама въ себѣ имѣла много драматизма, особенно же въ Віотіи, гдѣ служеніе богу сопровождалось діалогомъ въ дѣйствіи. Вакхъ представлялся какъ-бы бѣжавшимъ отъ враговъ; жрецъ, изображавшій враждебное богу существо, преслѣдуя Вакха въ горахъ, захватывалъ одну изъ сопровождавшихъ его жрицъ-вакханокъ, которую приходилось выручать изъ плѣна. Такимъ образомъ уже въ самомъ культѣ віотійскаго поклоненія было начало драматизма, хотя слабое и незаконченное. Полнѣе этотъ драматизмъ явился въ Аттикѣ, когда приняли въ празднествѣ участіе государственные сановники. Жена одного изъ аѳинскихъ архонтовъ, получавшая на празднествѣ титулъ царицы, обручалась съ Діонисомъ, являвшимся въ видѣ молодаго красавца. Въ честь этой четы совершались торжественныя шествія съ участіемъ нимфъ, вакханокъ и жрицъ. Хоръ пѣлъ пѣсни, получавшія особое названіе *диѳирамбовъ* **), въ которыхъ восхвалялись благодѣянія бога. Въ этомъ торжествѣ управлявшій хоромъ — *хоревтъ* разсказывалъ объ опасностяхъ, угрожавшихъ Діонису во время его бѣгства и скитаній, и о побѣдахъ надъ опасностями, а хоръ выражалъ тѣ впечатлѣнія, какія испытываютъ боги и люди подъ вліяніемъ борьбы съ несчастіями. Изъ этого уже видно,

---

*) Вакханки—одухотворенныя Вакхомъ молодыя и красивыя женщины съ перевитыми плющемъ длинными, густыми волосами. Въ рукахъ всегда носили *тирсы* и *тимпаны*. Одежда на нихъ была легкая и прикрывала половину тѣла широкими складками, которыя развѣвались во время веселья и пляски, особенно, когда онѣ доходили до изступленія. Во время Вакханалій онѣ пѣли, плясали и пили виноградный сокъ до безумія. Греки въ этомъ беззаботномъ опьяненіи олицетворяли торжество молодой и свѣжей природы, и не придавали этому разгулу никакого дурного или безнравственнаго значенія. Впослѣдствіи, когда появились на Вакханаліяхъ бесчинства и неблагопристойности, празднества эти были запрещены римскими законами.

**) *Диѳирамбъ* происходитъ отъ слова δίς—два, дважды и θύρα—дверь. Вакха воспитывали нимфы въ пещерѣ, которая имѣла два выхода (θύρα) или два отверстія. Въ память этого событія и пѣсни Вакху получили названіе диѳирамбовъ.

что хоръ въ самомъ зародышѣ сценическихъ представленій имѣлъ значеніе и тѣсную связь съ драматическимъ дѣйствіемъ въ честь Вакха. Впослѣдствіи Вакху строили жертвенники, около которыхъ совершали различные религіозные обряды и игры, состоявшія въ разныхъ движеніяхъ и пѣніи пѣсенъ. Сперва, составивъ общій кругъ, участвующіе на празднествѣ съ пѣснями, соотвѣтствующими смыслу праздника, шли въ одну сторону около жертвенника; это движеніе и пѣснь, его характеризующая, назывались у грековъ *строфою*. Потомъ шли въ другую противоположную сторону съ новою пѣснію; это противоположное движеніе называлось *антистрофою*. Затѣмъ, возвратившись на прежнее мѣсто, хороводъ дѣлалъ на немъ кругъ и отдыхалъ до новой строфы; этотъ роздыхъ и пѣснь во время его называли *эподомъ*.

Такого развитія праздничныхъ игръ и обрядовъ не должно считать исключительною принадлежностію грековъ, жившихъ въ Аттикѣ и Віотіи; оно являлось и у другихъ народовъ, только въ другихъ, сходныхъ съ греческими формахъ. Развитію этихъ праздниковъ способствовало болѣе всего весеннее время, когда природа цвѣтетъ и обѣщаетъ впереди много радостей. Въ Греціи игры эти совершались преимущественно во время собиранія винограда, т. е. въ началѣ новаго года, при чемъ совершалось и жертвоприношеніе. Для жертвы избирался *козелъ* (по гречески τράγος). Этого же козла давали въ награду тому, кто на этихъ праздникахъ одержитъ побѣду. Такой обрядъ былъ тѣсно связанъ у грековъ съ религіей и преданіями. Такъ-какъ у нихъ всякое явленіе природы, всякая производительная сила олицетворялись въ видѣ религіознаго миѳа, то и собираніе винограда имѣло подобный-же смыслъ. Вотъ какое было объ этомъ преданіе. Вакхъ открылъ секретъ, какъ разводитъ и собирать виноградъ, потомъ выдѣлывать изъ него вино, и научилъ будто-бы этому искусству Икара, отъ имени котораго одну изъ частей Аттики называли Икаріей. Этотъ Икаръ какъ-то разъ увидалъ козла, который, попавъ въ его виноградники, до того охмѣлѣлъ, наѣвшись вдоволь винограда, что сталъ выдѣлывать смѣшные прыжки и брыканія. Икаръ съ двумя земледѣльцами, видѣвшими козлиныя выходки, началъ пѣть хвалебныя Вакху пѣсни и принесъ этого козла въ жертву. Этотъ обычай до того понравился грекамъ, что они стали повторять его ежегодно съ наступленіемъ весны.

Но праздники Вакху кромѣ религіознаго значенія имѣли связь съ жизнію. Конецъ стараго и начало новаго года и до сей поры, даже у христіанскихъ народовъ, не обходится безъ вакханалій. До сей поры въ образованной Европѣ не теплою молитвою и оцѣнкою нравственной силы, на сколько она выработалась для дѣятельности въ новомъ году *), встрѣчаютъ послѣдній ударъ 12-ти часовъ, а съ бокаломъ или рюмкой вина, при чемъ слышатся разныя пожеланія. Такимъ образомъ встрѣча новаго года у насъ перешла въ какой-то однообразный обрядъ отличающійся отъ другихъ шумныхъ праздниковъ лишь однимъ общимъ движеніемъ среди полуночи. Не то было у грековъ. Послѣдніе дни стараго года были у нихъ временемъ печали и сѣтованія, проводились въ молитвѣ и религіозныхъ церемоніяхъ, которыя имѣли серьезный и торжественный характеръ. По свершеніи всѣхъ этихъ церемоній, греки, съ наступленіемъ новаго солнечнаго года, начинали веселиться, вполнѣ забывая прошедшую грусть. Въ этомъ весельи, въ этихъ хороводныхъ плpскахъ и пѣсняхъ былъ по крайней мѣрѣ жизненный смыслъ, олицетворяемый возрождающеюся природою.

---

*) Празднованіе новаго года съ началомъ весны, по нашему въ мартѣ мѣсяцѣ, общее у всѣхъ народовъ. У насъ перенесено на 1-е января вслѣдствіе историческихъ причинъ.

Такимъ образомъ одному и тому же Вакху было два празднества: одно серьезное, другое — веселое, живое. Серьезныя, торжественныя и важныя пѣсни на праздникахъ стараго года назывались *диѳирамбами*, содержаніе которыхъ состояло изъ стихотворныхъ разсказовъ о подвигахъ и благодѣяніяхъ Вакха, о бѣгствѣ его въ горы и о преслѣдованіяхъ. Пѣсни новаго года назывались *пѣснями фаллическими*; предметами для нихъ служили фарсы жизни, смѣшная, шутовская сторона человѣческой дѣятельности. Отсюда въ нихъ появилась острота, эпиграмма, иронія.

Эти праздники съ серьезной и веселой обрядовой частію распространились по всей Греціи, разнообразились, улучшались время отъ времени и перешли въ необходимыя представленія, получившія новую двойственную форму — *трагическую* и *комическую*. Вотъ гдѣ лежитъ начало драматической поэзіи. Но какъ, гдѣ и когда установился правильный театръ? мы этого не знаемъ, потому что о первыхъ трагическихъ и комическихъ представленіяхъ до насъ не дошло извѣстій. Мы можемъ сказать лишь одно, что трагедія развилась изъ диѳирамба, въ которомъ главную роль игралъ *хоръ*, а комедія изъ фаллическихъ пѣсенъ, въ которыхъ раскрывалась смѣшная сторона жизни. Этотъ хоръ сохранилъ свое значеніе и въ послѣдующее время совершеннаго и полнаго развитія драматическаго искусства. Роль его была — роль или судьи, или примирителя; вотъ почему онъ въ началѣ состоялъ или изъ стариковъ, которые охолодили свои страсти опытомъ долголѣтней жизни и могли, не увлекаясь, судить о дѣйствіяхъ людей, или изъ дѣвицъ, еще не знавшихъ пороковъ и человѣческихъ заблужденій. Отличительною чертою характера хора были спокойствіе и достоинство, важность и строгость*).

Въ той же Икаріи, гдѣ развились вакховы праздники, началась пра-

---

*) Древній хоръ дѣлился на двѣ половины, изъ коихъ каждая имѣла своего кориѳея Для избѣжанія и устраненія ошибокъ при переходахъ хора съ одной стороны на другую избирался *хоростатисъ*. На каждой сторонѣ или половинѣ хора были также начальники: стоявшій на правой сторонѣ назывался *дексіостатисъ*, на лѣвой — *аристеростатисъ*; третье же лицо, стоявшее въ срединѣ во время эподовъ, называлось *мвростатисъ*.

вильная *трагедія*, организованная Ѳесписомъ, начавшимъ ставить театральныя піесы около 535, по другимъ-же за 530 л. до Р. Х. До него повѣствовательная часть разсказывалась однимъ лицомъ — начальникомъ хора; Ѳесписъ прибавилъ къ хору *одного актера*, который велъ разговоръ съ хоревгомъ. Но есть преданіе, что Ѳесписъ подъ конецъ своей драматической дѣятельности прибавилъ къ хору нѣсколько второстепенныхъ дѣйствующихъ лицъ и тѣмъ положилъ начало вполнѣ драматическому представленію и діалогу. Говорятъ, что, введя въ представленія актеровъ, каждаго съ своеобразною ролью, онъ связалъ драматическое дѣйствіе съ хоромъ и отдѣлилъ трагедію отъ комедіи. Это нововведеніе понравилось народу, и имя Ѳесписа сдѣлалось именемъ любимаго человѣка, особенно съ тѣхъ поръ, когда онъ вакховъ жертвенникъ замѣнилъ театральными обстановками и сталъ давать трагедіи различнаго содержанія, изображавшія не одни вакховы дѣянія, но и подвиги другихъ боговъ, и историческія событія. Солонъ запретилъ эти представленія, опасаясь, чтобы театръ не испортилъ нравственности аѳинянъ*). Возобновились Ѳесписовы трагедіи черезъ 25 л., при Пизистратѣ; но въ это время появились у него два соперника: Фринихъ и Эсхилъ, изъ которыхъ послѣдній даже побѣдилъ его на состязаніи **).

Главною заслугою Фриниха въ исторіи греческой драмы была рѣшимость вывести на сцену событія современной жизни. Дарій осадилъ городъ Милетъ и очень сурово отнесся къ его жителямъ, что возбудило въ аѳинянахъ общее негодованіе. Фринихъ поставилъ этотъ щекотливый для чести народа вопросъ на сцену и тронулъ до слезъ всѣхъ зрителей. Но торжество поэта было непродолжительно: аѳиняне оскорбились тѣмъ, что Фринихъ осмѣлился публично напомнить имъ ихъ несчастіе, оскорбленіе ихъ народной гордости, нетолько навсегда запретили представленіе трагедіи *Взятіе Милета*, но и приговорили поэта къ денежному штрафу за то, что онъ былъ слишкомъ чувствителенъ. Не смотря на то, Ѳемистоклъ поставилъ трагедію на свой счетъ и съ бо́льшимъ великолѣпіемъ. Чрезъ нѣсколько времени Фринихъ написалъ другую трагедію *Финикіяне*, напоминавшую счастливую эпоху, но народъ аѳинскій остался и ею недоволенъ. Причина понятна: трагедіи Фриниха выводили на сцену лишь такія событія, которыя или трогали или волновали зрителей, но не приносили имъ эстетическаго наслажденія. Рожденные для изящныхъ искусствъ. греки слишкомъ рано сознали ихъ необходимость и въ жизни и въ трагедіи, а Фринихъ этому сознанію не могъ удовлетворить *). Греки уже начали понимать, что не въ одномъ развитіи хора, о которомъ заботился Фринихъ, состоитъ важность трагедіи, но въ драматическомъ движеніи и разговорѣ, полномъ жизни и истины. Вотъ почему они тотчасъ же дали предпочтеніе Эсхилу, когда увидѣли, что тотъ старался уравновѣсить значеніе хора съ драматическимъ дѣйствіемъ, и предпочли Эсхилу Софокла, у котораго нашли болѣе жизни и естественности. За Фринихомъ слѣдуетъ современникъ Эсхилу, аѳинскій драматургъ Хериллъ, который придумалъ для актеровъ костюмы, усовершенствовалъ маски и написалъ множество трагедій. Говорятъ, что для него аѳиняне построили первый театръ, о которомъ до насъ впрочемъ не дошло свѣдѣній.

---

*) Разсказываютъ, что Солонъ, желая видѣть Ѳесписа на сценѣ, по окончаніи представленія подозвалъ его къ себѣ и спросилъ: не стыдно ли ему было лгать при всѣхъ? Ѳесписъ отвѣчалъ, что во лжи его нѣтъ ничего дурного, такъ-какъ этого требуетъ сущность сценическаго представленія. Солонъ, ударивъ въ раздраженіи палкою о землю, воскликнулъ: „Да, одобряя и хваля такія игры (представленія), гдѣ лгутъ свѣдома, кто можетъ поручиться, что эта ложь не войдетъ умышленно въ наши учрежденія и во всѣ наши дѣла“.

До насъ дошли названія только трехъ ѳесписовыхъ піесъ: *Священные юноши*, *Жрецы* и *Ѳорбосъ*; но содержаніе ихъ неизвѣстно.

**) *Ѳесписъ* родился въ небольшомъ селеніи близъ Аѳинъ; жилъ во время Солона и Пизистрата. Его считаютъ основателемъ греческой аттической трагедіи и театра. Онъ устроилъ (за 536 л до Р. Х.) небольшой подвижной театръ, который перевозилъ съ мѣста на мѣсто, и давалъ въ немъ публичныя представленія съ небольшою своею труппою. Изъ среды этой труппы выдвинулся ученикъ и подражатель Ѳесписа *Фринихъ*, который не только расширилъ и усовершенствовалъ театръ своего учителя, но далъ трагедіи сообразное съ народнымъ греческимъ культомъ направленіе, ввелъ декоративную обстановку сцены, изобрѣлъ маски и ввелъ въ трагедію женскія роли, исполняемыя молодыми греками. Драматическую дѣятельность его можно отнести къ періоду времени между 500 и 460 г. до Р. Х.

Эсхилъ и миѳическій характеръ его трагедій.

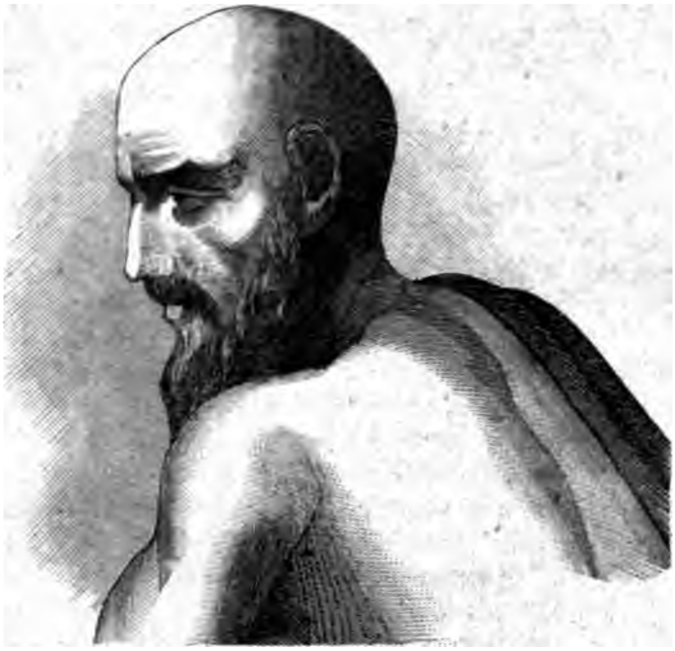
Эсхилъ родился по однимъ извѣстіямъ въ мѣстечкѣ Клезіи близь Аѳинъ за 525 л. до Р. Х., а по другимъ въ Элевзисѣ, на островѣ Саламинѣ. Началъ писать трагедіи съ молодыхъ лѣтъ и одержалъ побѣду надъ Хериломъ и Фринихомъ. Но въ то время, когда онъ понялъ свое сценическое призваніе, Греція переживала великіе дни своей славы. Его время было временемъ войнъ грековъ съ персами. Въ этихъ войнахъ приняли участіе всѣ греки; вотъ почему и Эсхилъ поступилъ въ военную службу и участвовалъ вмѣстѣ со своимъ отцомъ Эвфоріономъ и братомъ въ сраженіи Мараѳонскомъ, а потомъ отличался въ битвахъ при Саламинѣ и Платеѣ. Это воинственное направленіе всей его семьи и его личный геройскій характеръ опредѣлили характеръ его трагедій, въ которыхъ мы видимъ

побѣд
[illegible]
и пред

---

*) Эліано (итальянскій историкъ) говоритъ, что Фринихъ въ одной изъ своихъ трагедій представилъ нѣсколько до такой степени сильныхъ и проникнутыхъ знаніемъ военнаго дѣла стиховъ, что зрители провозгласили его начальникомъ отряда, а впослѣдствіи аѳиняне, убѣдясь въ его стратегическихъ познаніяхъ, ввѣрили ему командованіе эскадрою. Будучи даровитымъ поэтомъ, Фринихъ въ то же время былъ прекраснымъ актеромъ: объ его игрѣ, танцахъ и костюмахъ греки вспоминали долгое время.

или развитіе физической силы, или упорную борьбу съ обстановками и Рокомъ *) или Судьбою. Все, что выходитъ изъ ряда героическихъ явленій,—все, что близко къ обыкновенной человѣческой природѣ, что можетъ быть выражено простымъ, безыскусственнымъ словомъ, или выйти изъ глубины души человѣческой,—все это было чуждо Эсхилу. Своимъ героизмомъ и военною славою, также какъ и славою своей родины онъ дорожилъ болѣе, чѣмъ славою поэта. Время проведенное на полѣ Мараѳонскомъ, считалъ онъ лучшимъ временемъ въ своей жизни. Послѣ битвы обратилъ все свое вниманіе на театръ, къ чему много помогало и его образованіе. Учась у Пиѳагора, онъ усвоилъ себѣ математику и геометрію



---

*) *Рокъ*, *Судьба*, *Фатумъ*, по гречески *Ананке* (Ἀνάγκη) была дочь Ночи и Эреба (мрака), а Ночь была дочерью Хаоса. Рокъ—было темное и неопредѣленное божество, которому были подчинены не только люди, но и самые боги, и опредѣленія котораго перемѣнить было нельзя. По нашему то же, что и *предопредѣленіе*. Понятіе о тяготѣющемъ, давящемъ вліяніи Судьбы надъ міромъ грекъ выработалъ изъ неясности представленія загробной жизни. Счастье и наслажденіе, утѣхи и радости были спутниками его земной жизни, которую онъ старался разнообразить и украшать. Все, что было за гробомъ, представлялось ему мрачнымъ и ужаснымъ, тяжелѣе чего онъ ничего не могъ и вообразить. Лучшее понятіе о загробной жизни даетъ Гомеръ, заставляя тѣнь Ахиллеса въ XI пѣснѣ Одиссеи такъ говорить Улиссу:

Лучше-бъ хотѣлъ я *живой*, какъ поденщикъ, работая въ полѣ,
Службой у бѣднаго пахаря хлѣбъ добывать свой насущный,
Нежели здѣсь надъ бездушными мертвыми царствовать *мертвый*.

Далѣе, съ Рокомъ соединялось понятіе о томъ вѣчномъ, міровомъ порядкѣ физическихъ и нравственныхъ явленій, котораго измѣнить нѣтъ возможности. Судьба выше боговъ и людей. Изображали Судьбу таинственной женщиной съ покрываломъ на головѣ; въ рукахъ она держала урну со жребіями, на которыхъ была изображена жизнь человѣческая.

и, владѣя такими математическими данными, расположилъ сцену и амфитеатръ выстроеннаго отъ правительства театра по своему, вполнѣ приспособивъ ихъ къ своимъ трагедіямъ. Понявъ, что характеръ тѣхъ великихъ героевъ, царей и полубоговъ, которыхъ онъ выводилъ на сцену, нельзя передать актеру при его обыкновенномъ ростѣ и лицѣ, онъ придумалъ маски, котурны, улучшилъ костюмы, декораціи, и увеличилъ хоръ, которому далъ большое значеніе въ своей трагедіи.

До Эсхила трагическіе поэты ставили на сцену слишкомъ много піесъ. Эта плодовитость была необходимымъ явленіемъ, потому-что греки не любили повтореній одного и того же спектакля, а, при развивающемся общественномъ образованіи и любви къ изящному, конкурентовъ съ новыми піесами являлось не мало. Такъ говорятъ, напримѣръ, что Хериллъ поставилъ на театръ до 150 піесъ. Но большая часть изъ нихъ были импровизаціи. Эсхилъ, одержавъ однажды побѣду, не хотѣлъ уступать ее своимъ соперникамъ и неусыпно продолжалъ трудиться для театра. Онъ написалъ 55 трагедій и 15 сатирическихъ драмъ, по другимъ же извѣстіямъ всего до 80. Былъ увѣнчанъ, говорятъ, до 30 разъ; но на послѣднемъ состязаніи не получилъ награды, которую присудили его противнику Софоклу. Гордый и самолюбивый, привыкнувшій къ славѣ и поклоненію, Эсхилъ не могъ равнодушно перенести этой неудачи, хотя не могъ не понять причины торжества Софокла надъ собою. Греки, долгое время благоговѣвшіе передъ своими богами, и въ миѳахъ о нихъ видѣвшіе полное удовлетвореніе своимъ нравственнымъ требованіямъ, мало-по-малу стали вглядываться и въ свою человѣческую жизнь и природу. Всѣ страшныя и величественныя обстановки театра, весь благоговѣйный ужасъ, возбуждаемый трагедіями Эсхила, не могли на долго удовлетворять грековъ, которымъ захотѣлось прослѣдить судьбы не однихъ героевъ въ ихъ величавыхъ подвигахъ, но и простыхъ людей у домашняго ихъ очага, среди семейнаго быта. Софоклъ по своей простотѣ и человѣчности созданныхъ имъ трагедій какъ не надобно современнѣе явился передъ общественнымъ требованіемъ, и съ перваго же своего дебюта обратилъ на себя общещественное вниманіе. Много нужно было трудиться старику Эсхилу, чтобы не уступить первенства сильному сопернику, а силъ между тѣмъ не хватало. Къ этому душевному потрясенію присоединилось еще и возникшее противъ него обвиненіе, будто бы онъ открылъ народу часть Элевзинскихъ таинствъ *); затѣмъ послѣдовало и неизбѣжное изгнаніе.

---

*) *Элевзинскія таинства* получили названіе отъ мѣстечка Элевзиса близь Аѳинъ. Установлены они были въ честь *Деметры* или *Цереры*, иначе *Деи*, дочери Кроноса и Реи, сестры Зевсовой, богини всего растительнаго царства, особенно хлѣбныхъ плодовъ и земледѣлія. А такъ-какъ земледѣліе соединяетъ людей, содѣйствуетъ гражданскому устройству и семейному началу, то она называлась еще *Тесмофорою*. Гражданскіе въ честь ея праздники (въ октябрѣ), по уборкѣ хлѣбовъ, наз. *Тесмофоріями*. Праздновались они 5 дней. Другіе праздники назывались *Галои* и *Ѳализіи*.

заключается все значеніе Эсхила для насъ со стороны искусства и исторіи.

Изъ 55 піесъ Эсхила до насъ дошло только 7: Персы, Семь вождей подъ Ѳивами, Агамемнонъ, Коэфоры, Эвмениды, Ищущія покровительства и Прикованный Прометей. Каждая изъ этихъ трагедій не есть отдѣльное цѣлое, а составляетъ какъ бы одну часть одной общей *трилогіи* и *тетралогіи*. Такъ: *Персы* и *Семь вождей подъ Ѳивами* составляютъ среднюю часть двухъ отдѣльныхъ трилогій, первая и послѣдняя части которыхъ не дошли до насъ. *Агамемнонъ*, *Коэфоры* и *Эвмениды* составляютъ одну цѣлую трилогію подъ именемъ *Орестіи*, *Ищущія покровительства*—2-ю часть трилогіи, первая часть которой была *Египтянки*, а 3-я *Данаиды*. Отъ трилогіи Прометей дошла до насъ только 2-я часть, а 1-я *Прометей, похищающій съ неба огонь* и 3-я *Освобожденный Прометей* не сохранились.

Ни въ одной изъ греческихъ трагедій не отдано столько мѣста и значенія хору, какъ въ трилогіи *Орестія*, и потому мы обратимъ на нее наше вниманіе. Кромѣ того, изъ нея мы яснѣе увидимъ и драматическій талантъ Эсхила, и воззрѣніе грековъ на историческія событія. Первая часть содержитъ убійство Агамемнона женою, во 2-й мщеніе его дѣтей Электры и Ореста ихъ матери Клитемнестрѣ и дядѣ Эгисту, въ 3-й примиреніе Ореста со своею совѣстію, тревожившею его подъ видомъ Эвменидъ.

Агамемнонъ, отправляясь вмѣстѣ съ другими царями Греціи подъ Трою, поручилъ Аргосское царство своему двоюродному брату, сыну дяди своего Тіэста, Эгисту, который, въ отсутствіе Агамемнона, овладѣлъ нетолько царствомъ, но и сердцемъ Клитемнестры. Настало время возвращенія грековъ изъ-подъ Трои. Клитемнестра, чтобы не быть застигнутой возвращающимся мужемъ врасплохъ, устроила на всемъ пути отъ Трои до Микенъ рядъ вѣстовыхъ огней, которые должны увѣдомить ее о паденіи Трои. Сторожъ смотритъ со стѣнъ Атридова дворца въ Аргосѣ, не покажется-ли условное пламя,—и начинаетъ трагедію монологомъ, въ которомъ разсказываетъ исторію Атридова дома и сожалѣетъ о гибели, которая тяготѣетъ надъ всей царской семьей. Вспыхнуло давно ожидаемое пламя, и сторожъ идетъ увѣдомить жену Агамемнона. Она приноситъ жертву богамъ. Является хоръ стариковъ и спрашиваетъ царицу о причинѣ жертвоприношенія; но она молчитъ. Хоръ подробно разсказываетъ о троянской войнѣ и о томъ, какъ Агамемнонъ долженъ былъ принести въ жертву Діанѣ[2] любимую дочь свою Ифигенію, чтобы вымолить у богини возвращеніе въ Трою, которому та противилась. На новый вопросъ хора о причинѣ жертвоприношенія Клитемнестра говоритъ, что она радуется возвращенію мужа и *радость ея превосходитъ всякое ожиданіе*. Вѣстникъ Тальѳибій при входѣ на сцену кланяется землѣ своей родины и разсказываетъ о раззореніи обращеннаго въ пепелъ Иліона. Въ этомъ разсказѣ принимаетъ участіе хоръ, который съ вѣстникомъ

X

припоминаетъ всѣ жертвы и труды грековъ для наказанія Париса. Клитемнестра съ притворною веселостію раздѣляетъ общую радость и нетерпѣливо ждетъ Агамемнона. Но во всѣхъ ея приготовленіяхъ ко встрѣчѣ мужа видно что-то скрытное, недоброе и зловѣщее, какъ ни прикидывается она счастливою. На тріумфальной колесницѣ, окруженный блестящей свитой является Агамемнонъ; за нимъ слѣдуетъ его плѣнница Кассандра, дочь Пріама. Хоръ привѣтствуетъ царя; но, какъ-бы предчувствуя какое-то несчастіе, совѣтуетъ ему быть въ своемъ домѣ осторожнымъ. Клитемнестра стелетъ по пути къ дому пурпуровый коверъ и желаетъ встрѣтить мужа съ великими почестями, чтобы наружнымъ блескомъ замаскировать подготовляемое несчастіе. Въ ея рѣчахъ видна притворная радость, преданность жены, но вмѣстѣ съ тѣмъ и какая-то тайная мысль. „Мои труды неусыпны,—говоритъ она: при помощи боговъ я выполню правосудіе и *волю судьбы*“. Эта загадочная рѣчь становится совершенно понятною, когда она, взбѣшенная отказомъ Кассандры идти за нею во дворецъ, прибавляетъ: „Некогда мнѣ оставаться съ нею: тамъ, въ домѣ, уже готова мнѣ жертва“. Кассандра *) пророчитъ гибель дому Агамемнона, смерть ему и себѣ отъ руки Клитемнестры и бросается во дворецъ. Хоръ въ грустной пѣснѣ оплакиваетъ гибель Трои и свою горькую судьбу, но его пѣснь прерывается предсмертными криками Агамемнона. Изъ раскрытыхъ дверей дворца показывается Клитемнестра съ полнымъ торжествомъ въ лицѣ и возмутительнымъ по хладнокровію признаніемъ: „Три смертельныхъ удара нанесла я мужу моему, покрывъ его одеждами. Черная кровь брызнула на меня изъ его ранъ... Но я не заслуживаю ни ненависти, ни проклятія отъ своихъ согражданъ; заслужилъ ихъ тотъ, кто, какъ ягненка, зарѣзалъ свою дочь. Онъ любилъ дочь Хриза, онъ любилъ Кассандру, но... и она, къ полной моей радости, убита мной. Противъ мщенія моихъ гражданъ будетъ мнѣ защитою Эгистъ“. Появившійся Эгистъ разсказываетъ родовую причину своей непріязни къ Агамемнону и смертельное оскорбленіе его отцу Тіэсту отъ Атрея, накормившаго Тіэста мясомъ его дѣтей [3]. Этимъ онъ оправдываетъ свое вмѣшательство въ семейныя дѣла Агамемнона, которому долженъ былъ отомстить за оскорбленіе своего отца. На упреки хора онъ отвѣчаетъ угрозами. Клитемнестра разводитъ Эгиста и хоръ, бросившихся другъ на друга; но хоръ предсказываетъ Эгисту гибель отъ Ореста.

Рок
[illegible]

Болѣе другихъ лицъ выдается въ этой части трилогіи Клитемнестра. Это преступная женщина съ звѣрскими наклонностями. Какъ разбойникъ, она обдуманно и хладнокровно убиваетъ мужа, даже хвалится своимъ преступленіемъ. Убійство и преступленіе — это ея натура, ея жизнь. Ревность къ Кассандрѣ и месть за Ифигенію, принесенную въ жертву отцомъ, были не оправданіемъ ея злодѣйства, а только причинами, ускорившими его, потому-что и безъ этихъ побужденій она для Эгиста пожертвовала бы Агамемнономъ. Въ ней нѣтъ ничего не только женственнаго, но человѣчнаго: это полная, ничѣмъ несдержанная, прирожденная злодѣйка, для которой безъ преступленій была бы жизнь не въ жизнь. Связь съ Эгистомъ для такой натуры уже не есть преступленіе, а подвигъ. Но и эта свирѣпая женщина безъ сердца, совѣсти и чести явилась такою у Эсхила, какъ роковая необходимость, какъ исполнительница проклятія, которое лежало надъ домомъ Атрида. Рядъ убійствъ одно другого ужаснѣйшихъ, рядъ преступленій въ домѣ Атридовъ есть неизбѣжное слѣдствіе проклятія, которое положилъ надъ этимъ домомъ Миртилъ *), брошенный дѣдомъ Агамемнона, Пелопсомъ въ море. Но и смертію Агамемнона не можетъ быть удовлетворена тѣнь Миртила: ей нужно еще бо̀льшихъ жертвъ, потому что *это такъ назначено Рокомъ*, крайнею необходимостью. Вотъ почему мы ждемъ такой же бѣдственной участи и для Эгиста, внука Пелопсова, и для Клитемнестры, которая вошла въ Атрееву семью. Мстителемъ и исполнителемъ приговора Рока необходимо долженъ явиться опять кто-нибудь изъ того-же дома.

---

*) Кассандра была одарена отъ Аполлона даромъ пророчества. Но такъ-какъ она не сочувствовала его любви, то, по волѣ Аполлона, ей никто не вѣрилъ, и она должна была умереть.

У Агамемнона остались дѣти кромѣ принесенной въ жертву Ифигеніи **). Сынъ его Орестъ отправленъ изъ отечества въ Фокиду сестрою Электрою, которой мы не видимъ въ первой части трилогіи. Это и естественно, потому-что за такою матерью, какъ Клитемнестра, становится незамѣтною всякая другая личность. На ревнивой и мстительной царицѣ сосредочилъ Эсхилъ всю силу своего таланта, и потому она здѣсь является совершенно законченною. Дальнѣйшая ея судьба страдательная: ея дѣятельность заслоняется другою, болѣе чистою и законною дѣятельностію— во имя закона: „кровь за кровь", который лежитъ въ основѣ жизни всякаго нехристіанскаго народа.

Въ „Коэфорахъ" (жертвоприносительницахъ) Эсхилъ выводитъ передъ зрителями двухъ друзей Ореста и Пилада, сговорившихся отомстить матери и дядѣ. Оба они стараются скрыть свои имена. Замѣтивъ женщинъ въ черныхъ одеждахъ, подходящихъ къ гробу Агамемнона, они скрываются, чтобы незамѣтно видѣть скорбный обрядъ поминовенія надъ могилой погибшаго государя. Отъ хора дѣвъ зритель узнаетъ, что жертвоприношеніе свершается по приказанію Клитемнестры, которая видѣла страшный сонъ. Электра проситъ боговъ о возвращеніи брата для скорѣйшей мести. Какъ будто въ противоположность своей матери и ея бесчеловѣчію. Электра высказываетъ свою тоску, свое одиночество и свою симпатію къ любимымъ существамъ. Она ждетъ мстителя, но ея ожиданія, ея желаніе мщенія не отталкиваютъ насъ отъ нея, какъ отъ матери, потому-что этой мести *требуетъ ея любовь къ отцу*. Въ ней мы видимъ неизбѣжное исполненіе воли Судьбы, которой не въ силахъ противиться ея нѣжная натура. Слѣд. Электра не противорѣчитъ себѣ даже въ своемъ ожесточеніи, оставаясь вѣрною и долгу, и сердцу. Что она не можетъ любить матери, это естественно; но въ ней нѣтъ той страшной ненависти, которая охватила всю жизнь Клитемнестры. Много чуткаго и прекраснаго въ этой грустной ея думѣ, къ сожалѣнію переданной по русски не очень изящнымъ языкомъ:

---

*) Миртилъ, сынъ Гермеса и Клеобулы, возница Эномая, за измѣну своему владыкѣ былъ брошенъ Пелопсомъ въ море, которое получило названіе Миртійскаго. Пелопсъ, по прибытіи въ названный его именемъ Пелопонесъ, женился на Гипподаміи. Отъ этого брака родились Тіестъ и Атрей—родоначальникъ дома Атридовъ.

**) Преданіе говоритъ, что въ то время, когда Агамемнонъ возвелъ свою дочь на зажженный костеръ, Артемида, тронутая его покорностію, окружила Ифигенію облакомъ и перенесла ее изъ Авлиды въ Тавриду, гдѣ сдѣлала своею жрицей. Тамъ Ифигенія встрѣтилась съ Орестомъ и возвратилась оттуда съ нимъ въ отечество.

Я судьбою обреченна
Быть при матери рабой;
Я погибнуть осуждена
Вмѣстѣ съ отческой страной..
Я въ развалинахъ отчизны,
Какъ ея послѣдній другъ,
Совершаю нынѣ тризны
Съ сонмомъ горестныхъ подругъ
Надъ тобой, родитель славный,
Надъ отечествомъ своимъ!—
Вы мнѣ оба милы, равны:
Вамъ я жертва обоимъ! *)
Одно въ моей душѣ: *месть, месть его врагамъ!*

Такую рѣшимость поддерживаетъ въ ней хоръ. И когда она говоритъ, что только *одна она* осталась изъ преданныхъ друзей Атриду, готовыхъ ко мщенію, хоръ объявляетъ ей, что настоящій мститель не далеко. И дѣйствительно, Электра находитъ на могилѣ отца часть свѣжихъ волосъ одного со своими цвѣта; на пескѣ узнаетъ похожую на свою ступню. Ей болѣе не нужно никакихъ предсказаній. Сердце женщины вѣщунъ: оно сильно забилось, почуявъ присутствіе брата, голосъ котораго и сочувствіе одному и тому же дѣлу убѣждаютъ ее въ дѣйствительности. Орестъ показываетъ ей сотканную ея руками одежду, и вмѣстѣ съ сестрою вспоминаетъ прошедшее. Въ ихъ задушевномъ разговорѣ зритель припоминаетъ злодѣйство ихъ матери. Вспомнивъ все зло, всѣ несчастія, они еще болѣе убѣждаются въ необходимости безотлагательной мести и получаютъ одобреніе отъ хора. Чѣмъ ярче воспоминанія о прошломъ, тѣмъ болѣе они волнуютъ Электру, которая наконецъ доходитъ до такого изступленія, что, измѣнивъ своей женственности, какъ тигрица, алчетъ гибели своихъ враговъ. Та высшая сила, которая опредѣлила кровь за кровь, уничтожаетъ въ ней ея мягкость,—и между братомъ и сестрою заключено условіе на жизнь ихъ матери. Орестъ съ Пиладомъ въ одеждѣ странниковъ приходятъ во дворецъ, гдѣ принимаетъ ихъ Клитемнестра вмѣсто отсутствующаго Эгиста. Они разсказываютъ ей, будто ея сына Ореста нѣтъ въ живыхъ. Подъ наружнымъ видомъ горести скрываетъ царица сильную радость, что она наконецъ избавилась отъ своего врага, совершенно забывъ, что роковое проклятіе надъ домомъ рано или поздно да должно исполниться. По приглашенію пришедшаго Эгиста странники идутъ во дворецъ. „Едва лишь я переступлю „порогъ этого дома, говоритъ Орестъ: едва лишь увижу Эгиста на тронѣ „моего отца,—мгновенный ударъ меча положитъ его къ ногамъ моимъ, „такъ-что онъ не успѣетъ спросить, откуда пришелъ я сюда?“ Эгистъ убитъ и хоръ высказываетъ свою радость, услыхавъ предсмертные крики похитителя престола. Но не кончено еще дѣло смертію Эгиста. „Убійство убійствомъ и будетъ наказано!“ говоритъ Орестъ, увлекая насильно мать свою во внутренность дворца. Отъ исполненія обязательной мести не удерживаютъ его ни мольбы, ни стоны матери. Открывается задняя сцена и трупы Эгиста и Клитемнестры поражаютъ зрителя. „Они любили другъ друга—и не измѣнили себѣ“, говоритъ Орестъ, указывая на трупы; „они клялись убить моего отца и умереть вмѣстѣ... и клялись не напрасно!“—Но Орестъ не рожденъ и не привыкъ къ подобному злодѣйству: его умъ начинаетъ мѣшаться и онъ теряетъ разсудокъ.

---

*) Пер. Мерзл. Явл. 2. см. ч. 5 Труды Об. Л. Р. Сл. 1816 г.

Изъ этой части трилогіи мы видимъ, что трагедія Эсхила, не смотря на ея достоинства, не имѣетъ цѣлости и законченности. Давши въ началѣ слишкомъ много мѣста Электрѣ, развивъ въ ней всю необузданность страсти, онъ выгородилъ ее подъ конецъ изъ дѣйствія и оставилъ лицомъ недосказаннымъ, тогда-какъ подобная личность, слишкомъ сосредоточенная, по запавшей въ душу поэта идеѣ, и возбуждаемая постоянно хоромъ, не могла быть безучастною въ послѣдней катастрофѣ. Но такое послѣдовательное развитіе страсти и не могло явиться въ трагедіи Эсхила, не смотря на его геніальность, потому уже, что еще была сильна вѣра въ миѳическую часть преданій; о психологическомъ же развитіи стремленій человѣческихъ не могло въ умѣ Эсхила создаться никакого представленія, что виднѣе изъ послѣдней части трилогіи.—Электра законченнѣе у Софокла.

Послѣдняя часть трилогіи передъ Дельфійскимъ храмомъ. Пиѳія въ въ одеждѣ жрицы, сказавши рѣчь народу, идетъ въ храмъ и возвращается оттуда въ ужасѣ: она увидала тамъ въ окровавленной одеждѣ человѣка, ищущаго покровительства, и стоящихъ около него женщинъ со змѣями на головѣ перевитыми въ волосахъ. Выходитъ Орестъ съ масличною вѣтвью въ рукѣ, въ одеждѣ странника, и съ нимъ Аполлонъ [4], который приказываетъ Оресту бѣжать въ Аѳины, гдѣ онъ найдетъ себѣ защитника въ невидимо присутствующемъ Гермесѣ [5]. Аполлонъ наводитъ сонъ на Эринній *) и помогаетъ Оресту бѣжать. Пробужденныя тѣнью Клитемнестры, онѣ начинаютъ страшный танецъ, кружась по сценѣ въ дикомъ упоеніи. Аполлонъ отгоняетъ ихъ, какъ оскорбляющихъ его божество. Перемѣняется сцена. Орестъ, преслѣдуемый Эринніями, подходитъ къ храму Минервы [6] въ Аѳинахъ и проситъ ея помилованія. Является богиня въ воздушной колесницѣ на призывъ смертнаго и удивляется присутствію неизвѣстныхъ ей существъ, которыя требуютъ своей жертвы. Выслушавъ жалобы Эринній и просьбы Ореста, богиня составляетъ судилище изъ справедливѣйшихъ гражданъ. Собирается народъ; является Аполлонъ въ качествѣ свидѣтеля и защитника Ореста. Судьи кладутъ въ урну жребіи; Минерва бросаетъ туда одинъ бѣлый камень, и Орестъ оправданъ равнымъ числомъ голосовъ. Сами Эринніи утихаютъ, смирясь покорностью Ореста. Паллада **) хочетъ въ Аѳинахъ выстроить Эринніямъ храмъ, въ которомъ онѣ станутъ называться *Эвменидами* (благоволящими). Старцы, женщины и дѣти съ зажженными факелами въ рукахъ, и въ пурпурныхъ одеждахъ торжественнымъ шествіемъ оканчиваютъ трагедію.

„Эвмениды“ есть полный миѳъ, представленный въ драматической формѣ. Вѣрованіе въ Эсхилово время въ миѳы, въ личное и дѣятельное участіе боговъ въ дѣлахъ людей было очень сильно, потому аллегорическій смыслъ послѣдней части трилогіи очень интересовалъ грековъ. До развитія мысли о свободѣ личнаго нравственнаго чувства, о нравственной силѣ *совѣсти* грекъ еще не дошелъ, но предчувствіе этого отраднаго явленія въ немъ уже было. Эсхилъ въ Орестѣ уже высказалъ идею о нравственной казни человѣка надъ самимъ собою со стороны его совѣсти,

---

*) *Эринніи* или *Фуріи*, дочери Кроноса и Эвриномы, были исполнительницами повелѣній Плутона и Персефоны. На нихъ возлагалась обязанность мучить тѣхъ, которые, надѣлавъ много зла на землѣ, сошли въ царство Аида, не примирившись съ богами. Миѳы о нихъ различны. Говорятъ, ихъ было три сестры: *Тезифона*, *Алекто* и *Мегера*; другіе же насчитываютъ только двухъ первыхъ. На Этрурской урнѣ изображены *двѣ* Фуріи съ факелами, преслѣдующія *Ореста* и *Пилада*.

Ихъ наружность отвратительна, взглядъ ужасенъ, одежда черна, и за [illegible] ныя крылья, взмахи которыхъ леденятъ тѣхъ, кому назначено [illegible] этихъ чудовищныхъ женщинъ. Между волосъ на головѣ извиваются [illegible] тающіяся въ волосахъ змѣи. Эринніи въ рукахъ носили ножи, плети [illegible] горящіе факелы для наказанія грѣшниковъ, не получившихъ отъ [illegible] разрѣшенія. Впослѣдствіи стали изображать ихъ въ образѣ [illegible] вицъ въ короткихъ платьяхъ, съ важнымъ видомъ, но съ [illegible] со свойствами женщинъ снисходительныхъ къ преступникамъ [illegible] Эвменидами, т. е. благоволящими.

**) Аѳина — Паллада или Минерва см. примѣч. 6.

хотя-бы его преступленіе было даже въ самой, по его разумѣнію, законной формѣ. Но этой высоко-человѣческой мысли поэтъ не могъ представить въ простомъ дѣйствіи, потому-что была еще тѣсна связь дѣйствій человѣческихъ съ волею Судьбы и боговъ. Вотъ почему простыя истины нравственныхъ страданій Ореста, ищущаго примиренія съ собою, явились у поэта подъ символомъ трехъ Эринній, слѣдившихъ за нимъ по пятамъ, проникнувшихъ даже въ храмъ Аполлона. Эти три мстительныя божества неизвѣстны даже Минервѣ, потому-что боги безсмертные чужды угрызенія совѣсти.

Такимъ образомъ Эсхилъ въ этой трилогіи, вѣрный вполнѣ миѳической сторонѣ жизни и убѣжденіямъ грека, затронулъ и другую сторону жизни—*человѣчность* грека, его личныя свойства, его душевныя наклонности. Но вопросъ былъ слишкомъ новъ, а поэтъ уже состарѣлся для его рѣшенія. Эту трилогію написалъ онъ, имѣя отъ роду 65 лѣтъ, и за нее получилъ послѣднюю награду.

Другая его трагедія „Прометей“ еще яснѣе обозначаетъ характеръ поэта и его времени, старавшихся всякое простое явленіе представить въ таинственныхъ образахъ. Это стремленіе къ символизму есть отличительная черта первобытной эпохи народа, въ которую у него начинаютъ развиваться всѣ силы его внутренней жизни, но, при началѣ своего развитія, еще не могутъ отрѣшиться отъ безусловнаго и слѣпого подчиненія непреклонной судьбѣ. Въ этомъ и заключается причина, что Эсхилъ, часто оставляя людей, переносится въ сферу боговъ, чтобы придать своимъ произведеніямъ не человѣческую, силу, а величіе, свойственное божеству.

Много было споровъ о мысли, которую хотѣлъ выразить Эсхилъ въ трагедіи *Прометей*. Кажется, онъ хотѣлъ разгадать въ ней судьбу и значеніе плодотворной дѣятельности человѣка въ пользу ближняго на основаніи сложившагося въ народѣ миѳа и преданій. Этотъ нравственный смыслъ виденъ въ самомъ миѳѣ о Прометеѣ, какъ просвѣтителѣ іонійскаго племени. Изъ дальнѣйшаго изученія того-же миѳа мы поймемъ и политическій смыслъ трагедіи, въ которой аллегорически изображена борьба прирожденныхъ грековъ съ выходцами изъ Египта. Объяснимъ предварительно самый миѳъ.

Съ именемъ Прометея связано греческое преданіе о твореніи человѣка. Титану *Япетосу* или *Япету*, сыну Кроноса [7] было опредѣлено сдѣлаться родоначальникомъ людей. Жена его *Климена* родила ему четырехъ сыновей: Менетія, Атласа, *Прометея* и Эпиметея. Третій сынъ, изобрѣтательнѣйшій изъ семьи, отъ чего получилъ и имя (prometheos—προμηϑέυς—благоразумный, замышляющій) задумалъ создать человѣка. Для этого онъ слѣпилъ изъ глины полный бюстъ, въ который Аѳина вложила жизнь. Первые, созданные Прометеемъ люди были дики и грубы. Хотя Аѳина и вложила въ нихъ начала духовныхъ способностей, но для ихъ проявленія и усовершенствованія недоставало огня, при свѣтѣ котораго только и возможно всякое искусство, и который соединяетъ людей въ одну семью Зевсъ хорошо провидѣлъ, что, если созданные Прометеемъ люди будутъ владѣть небеснымъ огнемъ, то слишкомъ загордятся своими знаніями и перестанутъ почитать боговъ, особенно, когда поймутъ, что они отъ боговъ независимы. По такому очень естественному самолюбію и по привычкѣ видѣть, чтобы все ему кланялось и предъ нимъ трепетало, Зевсъ не взлюбилъ созданій Прометея и не далъ имъ небеснаго огня. Но Титанъ былъ не изъ тѣхъ, которые, задумавъ какое-нибудь дѣло, оставляли бы его недоконченнымъ при неудачахъ. Онъ глубоко полюбилъ человѣка и не захотѣлъ оставить его въ полной зависимости отъ такихъ эгоистическихъ боговъ. Тайно пробрался онъ къ горѣ Мосихлосу на островѣ Лѣмносѣ, гдѣ горѣлъ огонь Зевса, и, похитивъ оттуда искру, зажегъ ею огни во всемъ родѣ человѣческомъ, чѣмъ и положилъ начало просвѣщенію людей. Зевсъ разсердился и велѣлъ *Гефесту* [8] приковать похитителя къ кавказской скалѣ, къ которой ежедневно прилеталъ орелъ и клевалъ печень Прометея, нароставшую ночью для новыхъ страданій, которыя длились нѣсколько столѣтій. Долго терпѣлъ свои муки гордый Прометей, наконецъ покорился Зевсу, который назначилъ Ираклу [9] освободить Титана. Получивъ свободу, Прометей остался покровителемъ того образованія, которое онъ въ видѣ искры распространилъ на землѣ. Слишкомъ хорошо стало людямъ отъ образованія: они стали больше думать о себѣ и забывать боговъ. Чтобы напомнить о себѣ, Зевсъ задумалъ послать на человѣческій родъ въ разныхъ видахъ зло и множество страданій. Для этого онъ заказалъ Гефесту изъ глины статую женщины, которую всѣ боги надѣлили чудною, невыразимою красотою, но которая при томъ имѣла всѣ недостатки, свойственные роду человѣческому. Гермесъ же надѣлилъ ее хитростью, лукавствомъ и вкрадчивою рѣчью. Боги пришли отъ нея въ восхищеніе, назвали ее *Пандорою* (что значитъ—*всѣмъ одаренная*) и отправили съ Гермесомъ къ прометееву меньшому брату Эпиметею. Тотъ, прельстившись доселѣ еще невиданной красотой, женился на ней, не смотря на мудрое предостереженіе брата.

Въ приданое съ собою Пандора принесла запертой сундучокъ, который, не смотря на вторичное предостереженіе брата, Эпиметей просилъ жену открыть. Изъ-подъ приподнятой крышки роемъ вылетѣли всѣ бѣды, напасти, болѣзни, заразы и страданія. На самомъ днѣ, въ глубинѣ сундука лежала *Надежда*. Испуганный Эпиметей, растерявшись, закрылъ сундукъ въ то мгновеніе, когда Надежда хотѣла къ людямъ вылетѣть. Вотъ почему она, захлопнутая въ сундукѣ растерявшимся человѣкомъ, не показывается въ мірѣ до сей поры, и люди не знаютъ даже ея облика.

Не смотря на такую жестокую продѣлку Зевса съ людьми, они стали жить во имя Надежды и дѣлались просвѣщеннѣе. Но, думая сдѣлать людямъ зло, напустивши на нихъ изъ сундучка Пандоры всякихъ гадостей, Зевсъ сдѣлалъ этимъ зло лишь себѣ: очень односторонне смотрѣлъ онъ на явленія міра вслѣдствіе увѣренности въ своемъ величіи. Между бѣдствіями въ сундукѣ были эгоизмъ, самонадѣянность, непослушаніе и нечестіе, которые болѣе всего привились къ людямъ. Разсердившись на людей за ихъ пороки, Зевсъ истребилъ ихъ всѣхъ потопомъ, кромѣ *Девкаліона* и жены его *Пирры*, которая была дочерью Эпиметея. *)

Изъ этой въ высшей степени поэтической легенды, связанной съ преданіемъ о прибытіи къ іонійцамъ египтянъ, научившихъ ихъ земледѣлію, искусствамъ, ремесламъ и грамотѣ, Эсхилъ составилъ свою, полную величія, трагедію.

Дѣйствіе происходитъ на кавказской скалѣ, омываемой океаномъ. Гефестъ, сопровождаемый Могуществомъ и Силой, безъ которыхъ не могъ бы справиться съ Прометеемъ, приковываетъ его къ скалѣ. Прикованный полубогъ остается одинъ съ своими страданіями, съ непоколебимою волею и полнымъ сознаніемъ своего права, во имя котораго онъ благодѣтельствовалъ людямъ. Онъ страдаетъ, но съ такимъ величіемъ, которое несвойственно человѣческой природѣ. Онъ винитъ Зевса въ несправедливости и призываетъ природу раздѣлить его горе и сѣтованіе, высказывая свое всевѣдѣніе и свою вину. „Я знаю, говоритъ онъ, что не предвидится ничего для меня утѣшительнаго въ будущемъ Нечего мнѣ бороться съ силою необходимости: она непобѣдима: покоряюсь приговору Рока!.. Я далъ людямъ начала искусствъ и надѣлилъ ихъ благами... вотъ въ чемъ мое преступленіе, вотъ за что я прикованъ къ этой скалѣ“!

Съ нѣжнымъ участіемъ приближаются къ нему нимфы Океаниды. Въ присутствіи подобныхъ себѣ онъ дышетъ свободнѣе: онъ можетъ говорить съ ними, дѣлиться своими страданіями, и онѣ поймутъ его. Имъ онъ разсказываетъ всю свою исторію, причину несчастій, и предсказываетъ будущее. Хоръ прерываетъ ихъ разговоръ, убѣждая Титана покориться Зевсу. Въ отвѣтѣ Прометея вмѣстѣ съ гордымъ ропотомъ на несправедливость владыки слышится глубокая любовь къ человѣчеству: „Я свершилъ преступленіе *добровольно* и признаюсь въ немъ... но я погубилъ *себя*, чтобы людямъ помочь!“

Ни въ одной изъ древнихъ трагедій не проведена такъ осязательно

**) *Девкаліонъ*, сынъ Прометея, вмѣстѣ съ женою своею Пиррою спасся отъ всемірнаго потопа и сталъ, по преданіямъ грековъ, радоначальникомъ человѣческаго рода. Вмѣстѣ съ женою своею они подбирали съ земли камни и бросали ихъ черезъ свои головы. Камни волею судьбы обращались въ людей. Но какъ между камнями были разныя породы—грубыя и красивыя, то и люди вслѣдствіе этого были разныхъ свойствъ; дурные и хорошіе. Эллинъ, сынъ Девкаліона, сталъ радоначальникомъ эллинскаго племени, составившаго коренное населеніе Греціи. Сыновья Эллина: Эолъ, Доръ, Іонъ и внукъ Ахей стали во главу 4-хъ особыхъ греческихъ племенъ: Эолянъ, Дорянъ, Іонянъ, и Ахейцевъ или Ахеянъ.

и такъ глубоко идея о служеніи человѣчеству, какъ въ Прометеѣ. Онъ страдаетъ; но та великая мысль, что страдаетъ за пользу близкихъ его сердцу, не только облегчаетъ его страданія, но даетъ ему еще бо̀льшую силу стать лицомъ къ лицу съ силою необходимости, которой одной онъ не можетъ побороть, потому-что еще не нашелъ въ самомъ себѣ столько ясныхъ и непреклонныхъ убѣжденій, которыя подчиняютъ нравственной силѣ случайную силу необходимости.

Его навѣщаетъ и старый Океанъ, склоняя къ покорности передъ Зевсомъ и предлагая совѣты къ освобожденію. Прометей горделиво отвергаетъ ихъ и тѣмъ вынуждаетъ Океана удалиться. Въ старомъ Океанѣ виденъ уже практическій складъ ума. Онъ родственникъ Титана: было бы неловко не утѣшить страдальца. Но выше его Зевсъ, отецъ боговъ и людей, нельзя же прогнѣвить и державнаго владыку. Какъ опытный между верховниками Олимпа, онъ нашелъ возможность примирить родственное чувство съ покорностію Громовержцу, — и не скомпрометировалъ себя. Къ Прометею приходитъ безумно-блуждающая Іо [10]; ей полубогъ предсказываетъ лучшую будущность и заключаетъ свой монологъ проклятіемъ Зевсу и пророчествомъ, что и его свергнутъ съ неба также, какъ онъ свергъ отца своего. Громовержецъ, услыхавъ такое проклятіе, отправляетъ къ Прометею Гермеса, который съ утонченною и ловкою манерой придворнаго олимпійца старается вывѣдать отъ Прометея тайны Судьбы, которая выше боговъ безсмертныхъ. Но когда Прометей не поддался его лести, Гермесъ начинаетъ грозить: «Тебѣ говорю «я, гордый и непокорный нарушитель закона боговъ! говорю Тебѣ, сдѣ«лавшему слабаго и ничтожнаго человѣка участникомъ божественныхъ «благъ!.. Тебѣ, похитителю небеснаго огня, крылатое слово мое! Мой «отецъ повелѣваетъ тебѣ открыть ту тайну, которой ты грозишь ему. «Говори правду, не обманывая, потому-что не смягчить тебѣ Зевса твоею «гордостью и непокорностью!» Слишкомъ неосторожна была рѣчь Гермеса, ловкаго между покорными Зевсу богами, но не ловкаго въ борьбѣ съ такою силою, какъ прометеева. Она вызвала полное негодованіе страдальца. «Вотъ что долженъ выслушивать я отъ посланника боговъ!.. «Охъ вы, вчерашніе владыки! считаете вы себя недоступными въ вашей «гордости и самонадѣянности, и между тѣмъ забываете, что уже два бо«га низвергнуты съ неба.—Вѣдь такая же участь ждетъ и третьяго! «Могу-ли я унижаться и дрожать передъ твоими богами? Не скажу я «тебѣ, рабъ боговъ, той тайны, которой ты такъ сильно добиваешься; «откроетъ ее лишь одно время». И къ этой полной презрѣнія рѣчи «прибавляетъ: «Пускай Зевсъ бросаетъ свои молніи; пусть падаетъ зем«ля съ своего основанія и волны морскія заливаютъ дороги къ небе«самъ; пусть пойду я въ темную пропасть Аида: я не умру, вѣдь я безсмертенъ»!

Гермесу осталось только удалиться послѣ такого высокомѣрнаго отвѣта. За рѣшительнымъ отказомъ Прометея раздается громъ и земля начинаетъ колебаться. «Исполняется угроза, говоритъ Прометей, видя «месть Зевса громовержца: земля колеблется; раздается глухой ревъ «грома; сверкаютъ молніи и рѣжутъ въ воздухѣ огненныя борозды; всѣ «вѣтры дуютъ и поднимаютъ море. Вотъ полная ужаса буря, которую «послалъ Зевсъ, ринется на меня. О, богиня, мать моя, взгляни на мои «страданія!» Вслѣдъ за этими словами раздробилась скала, рухнула въ море,—и волны скрыли гордаго Прометея *).

Дальнѣйшая судьба его освобожденія разсказана Эсхиломъ въ 3-й части трилогіи; но эта часть не дошла до насъ.

«Прометея» считаютъ одною изъ самыхъ высокихъ когда-либо существовавшихъ трагедій, и вмѣстѣ съ тѣмъ изъ самыхъ загадочныхъ, или по крайней мѣрѣ очень трудныхъ для выясненія положенной въ основу ея идеи. Но кажется, что ея загадочное значеніе становится ясно изъ смысла миѳа о дѣятельности полубога и изъ гнѣва на него со стороны Зевса, мстящаго за превосходство разума и нравственной силы надъ физическою силою. Не говоритъ-ли также трагедія и о силѣ науки, о могуществѣ просвѣщенія, которыя, знакомя человѣка съ тайнами земли, открываютъ ему постепенно и тайны высшаго міра, который до того времени былъ для него недоступнымъ Олимпомъ.

Персы—одна изъ самыхъ слабыхъ трагедій Эсхила. *Семь вождей подъ Ѳивами* [11] основана на историческомъ преданіи объ осадѣ Ѳивъ, защищаемыхъ Этеокломъ. Въ этихъ трагедіяхъ Эсхилъ не выказалъ того могучаго и художественнаго таланта, который поражаетъ насъ въ его миѳическихъ трагедіяхъ. Въ *Данаидахъ* [12] онъ оживилъ преданіе о борьбѣ туземнаго греческаго населенія съ пришлымъ

Теперь опредѣлимъ характеръ Эсхила на основаніи приведенныхъ твореній. Онъ жилъ и ставилъ на сцену свои трагедіи въ то время, когда въ Греціи стали быстро развиваться всѣ государственныя силы и все великое значеніе народа, понявшаго, что его мощь, его слава, его первенство надъ другими заключаются въ *знаніи*. Наука, искусство, поэзія, философія, государственное право и военное дѣло,—все это вдругъ стало насущною необходимостью для грека; за все онъ принялся старательно и во всемъ сталъ мастеромъ. Здѣсь легло начало той великой славы, которую греки оставили послѣ себя другимъ народамъ. Но всѣ эти стремленія въ началѣ своего проявленія кажутся для народа еще не выяснившимися въ наглядной, осязательной формѣ, а представляются подъ какою-то тайною, принимаютъ образъ миѳа. Греки эсхилова времени еще не могли сознать источника зарожденія знаній въ глубинѣ души человѣческой съ тою отчотливостію, съ какою оно стало выясняться въ позднѣйшее время; по этому источника этихъ знаній они искали въ высшей силѣ и создавали для нея лучшіе и изящнѣйшіе образы, творили для себя боговъ, надѣляли ихъ по своему личному пониманію тѣми или другими свойствами и водворяли ихъ на свѣтломъ Олимпѣ Связавъ такимъ образомъ свою нравственную природу съ силами сверхъ-естественными, греки по необходимости съ опоэтизированною жизнію свѣтлаго Олимпа слили свою жизнь. Изъ этого умозрительнаго слiянія произошла необходимость давать всякому явленію въ жизни и поэзіи миѳическое значеніе, отъ котораго было можно отказаться лишь тогда, когда положительнѣе выскажутся самосознаніе и психическія свойства человѣческой природы, чего во время Эсхила еще не было. Такая неясность представленія явленій міра въ ихъ естественномъ и натуральномъ положеніи, и невозможность понять причинъ и условій, по которымъ свершаются эти явленія, развила въ грекахъ вѣру въ непреклонность Рока, который казался неумолимымъ и тяготѣлъ одинаково надъ землею и Олимпомъ. Но во времена Эсхила уже стало высказываться сознаніе, что *разумъ* и *наука* поймутъ эту неразгаданную *судьбу*, хотя бы это имъ стоило огромныхъ лишеній. Эту мысль вывелъ Эсхилъ въ Прометеѣ, который разгадалъ тайны Рока, невѣдомыя даже Зевсу олимпійскому. Онъ пророчитъ, что съ помощью науки настанетъ новая жизнь, потому-что разъяснится все темное и непонятное, откроется наконецъ въ человѣкѣ та нравственная мощь, присутствія которой въ себѣ часто не сознаетъ даже сильная натура.

---

*) Изъ племенныхъ преданій о Прометеѣ замѣчательно аѳинское, по которому сынъ его Девкаліонъ на берегахъ рѣки Кефакса, превратилъ камни въ людей. По преданію іонійскому потомки Іо съ потомками Прометея заселили Аттику.

Миѳъ

Рокъ

Промет

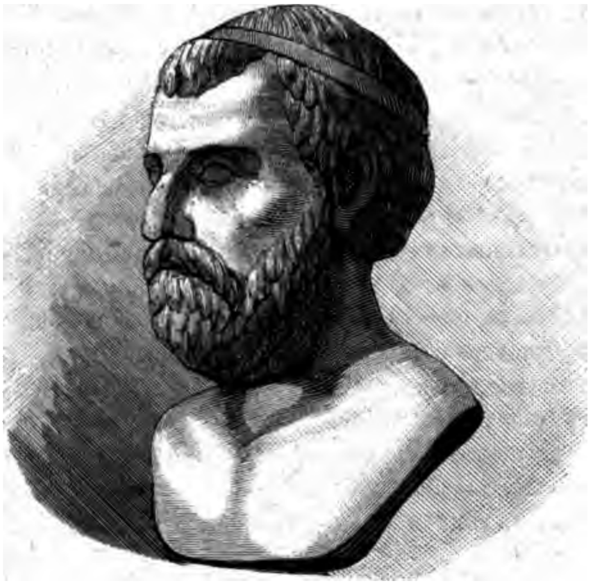
Сценическаго дѣйствія у Эсхила мало, потому-что, по его понятію, у людей еще не было свободной воли, а была полная зависимость отъ высшихъ началъ. Вотъ почему онъ далъ большое значеніе хору, который занимаетъ вездѣ главную роль, такъ-какъ олицетворяетъ судьбу, Рокъ, могущественно управляющій людьми и смѣло произносящій приговоры.

Хоръ

Софоклъ. Новое направленіе греческой трагедіи.

Въ послѣдніе годы жизни Эсхила наука и искусства въ Греціи достигли той высоты и совершенства, до которой не дошли даже позднѣе у другихъ народовъ. Съ развитіемъ знаній и искусствъ стала шире и яснѣе жизнь. Наука своими положительными выводами начала подрывать вѣру въ прежнюю, полную чудесъ миѳологію, вслѣдствіе чего появилось сомнѣніе въ высшихъ свойствахъ олимпійцевъ. Человѣкъ сталъ изъ сферы миѳологіи спускаться въ сферу жизни, своего быта, своей человѣческой природы. Вслѣдствіе этого драматическая поэзія должна была получить иное значеніе, болѣе опредѣленный, подходящій къ дѣйствительной жизни характеръ. Представителемъ этой новой эпохи явился *Софоклъ*, который за предметами для трагедіи обращался болѣе къ жизни людской, чѣмъ къ миѳамъ и преданіямъ полутемнаго времени. Вотъ по этому-то его и считаютъ выше Эсхила.

Жизнь Софокла совпадаетъ съ самыми лучшими моментами греческой жизни. Послѣ персидскихъ войнъ Грецiя становится сильною и вліятельною страною, которая дѣлится своимъ умомъ, знаніями и искусствами съ другими народами. Все, что только есть лучшаго и роскошнаго въ жизни и искусствѣ, — все это сосредоточивается въ Аѳинахъ. Появился великолѣпно выстроенный главный аѳинскій храмъ *Парѳенонъ*, посвященный Минервѣ названный этимъ именемъ потому, что Минерва иначе называлась *дѣвственницей* (parthénos — ἡ Παρϑένος). Построены архитекторомъ Мнесикломъ *Пропилеи*, т. е. передовые дворы или комнаты, прилежавшія къ Акрополису. Это былъ рядъ великолѣпныхъ, украшенныхъ колоннами зданій, расположенныхъ по дорогѣ къ крѣпости акрополійской. Пять главныхъ комнатъ соединялись съ крѣпостью; передъ ними находился мраморный портикъ, въ который всходили по великолѣпной лѣстницѣ; впереди портика, по обѣ стороны дороги, шли смежныя зданія, украшенныя колоннами и живописью. Для поэтическихъ и музыкальныхъ состязаній выстроенъ былъ *Одеонъ*, своею архитектурою напоминавшій отнятую у персовъ палатку Ксеркса. Его крыша была сдѣлана изъ мачтъ и другихъ принадлежностей, которыя были захвачены съ персидскихъ кораблей. Повсюду появились портики, обращенные колоннами на улицу (называвшіеся *стоями*), на стѣнахъ которыхъ были лучшія картины, имѣвшія содержаніемъ Троянскую войну, миѳы о Тезеѣ и Мараѳонскую битву. Образованіе, наука и искусство становятся потребностію всего народа. Все ожило, все почувствовало, что не такъ живется, не такъ думается, какъ прежде, а становится какъ-то и легче и утѣшительнѣе. Мудрено-ли, что и Софоклъ развился совершенно иначе, чѣмъ Эсхилъ, тѣмъ болѣе, что ему благопріятствовали самыя обстоя-



тельства. Говорятъ, онъ былъ красавецъ собою, добръ въ душѣ, скроменъ, простъ и деликатенъ въ обхожденіи, и владѣлъ большими музыкальными способностями, составляя совершенную противоположность съ суровостію и серьезностію Эсхила. Баловень своей семьи, не зная нужды, онъ съ малыхъ лѣтъ занимался музыкой и гимнастикой,—и былъ такъ счастливъ, что въ дѣлахъ своихъ почти не зналъ неудачъ. О времени его рожденія говорятъ различно; одни годомъ его рожденья считаютъ 498, другіе 496, а нѣкоторые 495 до Р. Х. *). Какой-бы годъ мы ни приняли, ясно видимъ, что онъ былъ современникомъ всѣхъ великихъ поэтовъ и художниковъ и участвовалъ въ побѣдныхъ торжествахъ. Послѣ Саламинской битвы онъ былъ корифеемъ юношей, которые пѣли побѣдныя пѣсни около трофеевъ. Онъ такъ любилъ свою родину, что не хотѣлъ разставаться съ Аѳинами. Его любили греки и прозвали аттической пчелой. Честный и благородный, онъ былъ снисходителенъ въ своихъ сужденіяхъ о людяхъ и отдавалъ должную справедливость своимъ соперникамъ. Онъ носилъ трауръ по Эврипидѣ, нѣсколько разъ съ нимъ спорившемъ и увѣнчанномъ, тогда-какъ Эсхилъ не могъ перенести спора на состязаніи съ Софокломъ. Но и этотъ счастливецъ испыталъ семейное горе. Отъ нѣсколькихъ женъ у него было много сыновей. Одинъ изъ нихъ, Іофонъ, былъ талантливымъ драматическимъ писателемъ и помогалъ своему отцу при театрѣ; но былъ золъ и завистливъ. Не лежало къ нему сердце старика Софокла, который полюбилъ внука своего, Софокла же по имени, отъ другого своего сына Аристона. Предпочтеніе ко внуку раздражило злобнаго Іофона, который затѣялъ съ отцемъ процессъ и сталъ доказывать, что его старый отецъ заговаривается и выживаетъ изъ ума. Въ свою защиту старецъ на судѣ только и сказалъ: „Если я Софоклъ, то я не завираюсь; но ежели я завираюсь, то я не Софоклъ“. Затѣмъ вмѣсто всякаго дальнѣйшаго оправданія прочелъ въ судѣ сцену изъ Эдипа Колонскаго, котораго только что кончилъ. Судьи оправдали поэта, а народъ съ тріумфомъ провожалъ старика до дома. Онъ простилъ сыну эту жесткую обиду и старался забыть оскорбленіе. Умеръ во время войны Спарты съ Аѳинами въ 406 г. до Р. Х. Общее уваженіе къ нему было столь велико, что Спартанцы, узнавъ объ его кончинѣ, прекратили на время военныя дѣйствія, чтобы не мѣшать осажденнымъ Аѳинянамъ съ честію похоронить великаго поэта.

Постараемся опредѣлить нравственную идею греческой трагедіи вообще и софокловой въ частности. Для этого намъ нужно выяснить, какъ понималъ грекъ свободу дѣйствій и достоинство человѣка, выходящее изъ его религіи. Древняя греческая религія связывала свободу не только людей, но и боговъ силою неизбѣжнаго Рока и тѣмъ *умаляла* достоинство человѣка, дѣлая его слѣпымъ орудіемъ Рока, одинаково

---

*) Родился Софоклъ близь Аѳинъ, въ небольшомъ селеніи Колонахъ.

Рокъ

тяготѣвшаго надъ силою Зевса, надъ мудростью Минервы и надъ красотою Афродиты[13]. Если сами боги не могли отклонить отъ себя этого Рока и падали; то люди тѣмъ болѣе не могли избѣжать его могущества, ни какими заслугами. Это убѣжденіе перешло въ жизнь и искусство, потому человѣкъ и не анализировалъ ни себя, ни своихъ силъ и наклонностей. При такомъ безутѣшномъ вѣрованіи грекъ все-таки не былъ равнодушенъ къ жизни и ея интересамъ, потому-что созданный имъ прекрасный міръ многобожія мирилъ его съ жизнію и вызывалъ разнообразную художественную дѣятельность. Но та же религія, низводя боговъ въ уровень съ человѣкомъ, когда они принимали участіе въ его дѣлахъ, та же религія заставила человѣка сознать въ себѣ присутствіе внутренней силы. Эта борьба свободной дѣятельности съ силою Рока и составляетъ нравственную идею древней трагедіи. Этимъ первоначальнымъ значеніемъ Рока опредѣляется и значеніе эпитета *трагическій*—роковой, неотразимый. У Эсхила мы видѣли только зародышъ этой свободы, у Софокла она является уже болѣе опредѣленною, сознанною. Вотъ отчего у Софокла дѣйствующими являются не жители свѣтлаго Олимпа, не герои и полубоги, а люди съ ихъ страстями и сердечными наклонностями. Отъ этого и хоръ у него уже теряетъ свое роковое, *приговаривающее* значеніе, а только принимаетъ лишь участіе въ дѣйствіи.

Изъ 70-ти, а по другимъ извѣстіямъ изо 100 трагедій отъ Софокла до насъ дошло только семь: *Неистовый Аяксъ*, *Трахинянки*, *Филоктетъ*, *Электра*, *Эдипъ-царь*, *Эдипъ Колонскій* и *Антигона*. Послѣднія три составляютъ одну трилогію и считаются лучшими.

Изъ всѣхъ греческихъ старыхъ преданій преданія объ Эдипѣ[14] и Ніобѣ[15] самыя глубокомысленныя: въ нихъ выражено безсиліе всѣхъ замысловъ человѣка передъ непостижимою силою Рока. Эдипъ лицо въ высшей степени трагическое, потому-что онъ совершенно невиненъ, но въ одно и то же время есть одинъ изъ величайшихъ преступниковъ, которымъ не слѣдовало бы родиться на свѣтъ.

Въ началѣ трагедіи Эдипъ стоитъ на верху величія и славы. Онъ спасъ городъ Ѳивы отъ Сфинкса и въ награду за это получилъ Ѳивскій престолъ и руку Іокасты, вдовы неизвѣстно кѣмъ убитаго въ дорогѣ къ оракулу царя Лайоса. Онъ мудро управляетъ народомъ, умѣетъ сдерживать свою подозрительность и деспотизмъ. Но боги наказываютъ Ѳиванцевъ моровою язвою за убійство Лайоса. Хоръ, въ присутствіи собравшагося на площади передъ дворцемъ народа, молитъ боговъ объ исцѣленіи. Старый жрецъ умоляетъ вышедшаго изъ дворца Эдипа спасти и теперь городъ отъ заразы, какъ нѣкогда спасъ его отъ чудовищнаго Сфинкса. На эту мольбу Эдипъ говоритъ народу: „Знаю, дѣти мои, о чемъ вы пришли просить меня. Никто изъ васъ не страдаетъ больше меня: каждый изъ васъ чувствуетъ только свое горе, моя же душа скорбитъ одинаково какъ о моей, такъ и о вашей участи. Много плакалъ я, разыскивая средства какъ-нибудь помочь вамъ.“ Такимъ образомъ Эдипъ съ перваго выхода привлекаетъ насъ къ себѣ тою человѣчностью, которой нѣтъ ни въ одномъ лицѣ Эсхила.

Чтобъ отыскать средства пособить народному бѣдствію, онъ отправляетъ въ Дельфы къ оракулу брата своей жены Креона и нетерпѣливо ждетъ его возвращенія. Народъ, распростертый у подножія алтаря, ждетъ облегченія страданій. Появляется Креонъ съ лавровымъ вѣнкомъ на головѣ. По его радостному лицу можно думать, что онъ несетъ пріятную вѣсть; но онъ на всѣ вопросы отвѣчаетъ темно и двусмысленно. Наконецъ, по настоянію Эдипа, прямо говоритъ, что для отвращенія зла боги повелѣваютъ или изгнать изъ города, или казнить смертію убійцу Лайоса. Но извѣстно только одно изъ всѣхъ обстоятельствъ преступленія, за которое страдаютъ Ѳиванцы, что Лайосъ убитъ на возвратномъ пути изъ Дельфъ разбойниками. Эдипъ приказываетъ отыскать убійцу. Послѣ долгихъ споровъ хоръ предлагаетъ царю вызвать прорицателя Тирезія *), которому одному извѣстна воля боговъ и тайны, скрытыя отъ человѣка. Узнавъ, зачѣмъ его вызвали, Тирезій отказывается отвѣчать и проклинаетъ свое искусство. Эдипъ сперва его упрашиваетъ, но потомъ переходитъ къ угрозамъ и, выйдя изъ себя, обвиняетъ самого Тирезія въ убійствѣ. Онъ не понимаетъ и даже не подозрѣваетъ причины молчанія прорицателя, который не хочетъ открыть истины потому, что знаетъ, какія будутъ несчастія послѣ его словъ, такъ-какъ онъ былъ современникомъ всѣхъ преступленій, которыя свершились въ семьѣ Лабдаковъ. Но Року угодно было рѣшить иначе: вотъ почему осторожный Эдипъ вышелъ изъ себя и ожесточилъ Тирезія. Прорицатель, оскорбленный грубостью и незаслуженнымъ обвиненіемъ со стороны царя, въ свою очередь обвиняетъ самого Эдипа въ убійствѣ. Такое обвиненіе царь принимаетъ за клевету и происки Креона, который домогался престола, и велитъ казнить прорицателя. Его останавливаетъ хоръ, который говоритъ, что приговоръ, подъ вліяніемъ гнѣва, несправедливъ. Вышедшая изъ дворца Іокаста уговариваетъ мужа, совѣтуя ему хладнокровно смотрѣть на взводимыя на него обвиненія; и, оставшись съ нимъ наединѣ, разсказываетъ причины, по которымъ она не вѣритъ даже Тирезію. Она гово-

---

*) О дарѣ прорицанія, которымъ обладалъ Тирезій, существуетъ много преданій. Мы укажемъ на два ихъ варіянта. *Терезій* былъ сынъ Эвра, свѣже-дующаго восточнаго вѣтра, и нифмы Харикли—подруги богини Минервы. Семилѣтній Терезій увидѣлъ скромницу Минерву купающеюся въ ваннѣ и за это былъ ею лишенъ зрѣнія. По другому преданію лишила его зрѣнія жена Зевса Гера—богиня зари [16] (римская Аврора), за то, что приглашенный рѣшить споръ между ею и мужемъ-громовержцемъ, онъ оправдалъ отца боговъ и людей въ его нескромныхъ похожденіяхъ. За такую преждевременную слѣпоту Минерва, не желая возвращать ему зрѣнія физически, дала прозрѣніе умственное и способность понимать языкъ птицъ. Такимъ образомъ Ѳиванскій ясновидецъ не только могъ пророчествовать о будущемъ, но даже вызывалъ тѣни изъ Аида, оживотворяя ихъ по мѣрѣ надобности.

ритъ, что иногда предсказанія бываютъ ложны, и въ примѣръ этого приводитъ предсказаніе о своемъ сынѣ, который, по словамъ оракула, долженъ былъ убить своего отца и жениться на ней; но Лайосъ для избѣжанія такого несчастія велѣлъ убить ребенка. Изъ подробностей разсказа царицы Эдипъ убѣждается, что незнакомецъ, съ которымъ онъ встрѣтился, повздорилъ на дорогѣ и убилъ, былъ дѣйствительно Лайосъ. Разспрашивая далѣе о лицѣ, одеждѣ Лайоса, онъ окончательно убѣждается, что онъ самъ, Эдипъ, и есть дѣйствительный убійца. Но, убѣждаясь въ истинѣ свершеннаго преступленія, онъ не можетъ и подозрѣвать, что убитый имъ прохожій былъ его отецъ. Онъ сознаетъ, что оракулъ требуетъ *его* наказанія, но не знаетъ всей тяжести преступленія. Вскорѣ приходитъ вѣстникъ изъ Коринѳа и объявляетъ, что Полибъ, котораго Эдипъ считалъ своимъ отцомъ, умеръ, и что ему должно вступить на коринѳскій престолъ. Однако это приглашеніе его не веселитъ. Изъ разсказа вѣстника онъ узнаетъ, что Полибъ и Меропа не были его родителями, а онъ былъ найденышъ, ими усыновленный и убѣжавшій отъ нихъ, чтобы избавиться отъ зла, ибо оракуломъ ему было назначено сдѣлаться убійцей отца, мужемъ своей матери и братомъ своихъ дѣтей. Положеніе Эдипа ужасно; но онъ еще не можетъ сознать его тяжести и всѣхъ страшныхъ послѣдствій. Пусть онъ дѣйствительно убилъ путешественника, въ которомъ узнаетъ Лайоса; но какъ согласить общее убѣжденіе, что Лайосъ былъ убитъ разбойниками, а къ числу ихъ онъ никогда не принадлежалъ. Всѣ эти обстоятельства, въ высшей степени трагическія, ставятъ его и Іокасту въ самое тяжелое положеніе.

Вѣстникъ потому разсказываетъ объ усыновленіи Эдипа, чтобы убѣдить его, что онъ можетъ принять государство, не смотря на то, что Меропа жива, ибо она ему не мать, и Полибъ умеръ не отъ его руки, слѣдственно и предсказаніе о немъ не справедливо. Его младенцемъ, со связанными ногами, принесъ къ царю Полибу пастухъ, который пасъ свои стада на Киѳеронѣ; а этотъ пастухъ принялъ его отъ ѳивскаго пастуха, которому было извѣстно предсказаніе. Начинается рядъ ужасныхъ сценъ. Отъ ѳивскаго пастуха Эдипъ узнаётъ всю истину. „Горе мнѣ!“ говоритъ онъ съ глубокимъ отчаяніемъ и безутѣшной тоской: „Небо, земля и свѣтъ солнечный! въ послѣдній разъ я вижу васъ!“ и уходитъ во дворецъ. Всѣ окружающіе въ оцѣпенѣніи и ужасѣ. Хоръ первый приходитъ въ себя и скорбитъ надъ столь ужаснымъ несчастіемъ царя. Во дворцѣ между тѣмъ свершилось наказаніе за неслыханныя преступленія, о которыхъ разсказываетъ вышедшій изъ дворца вѣстникъ. Онъ объявляетъ, что Іокаста, убитая горемъ и измученная терзаніями совѣсти, повѣсилась у кровати двухъ своихъ мужей; а Эдипъ, ворвавшись въ спальню своей жены-матери, сорвалъ съ ея платья золотыя пряжки и выкололъ ими себѣ глаза. „Не кровь, а черный дождь лился „изъ глазъ его,—такъ передаетъ семейную катастрофу вѣстникъ,—когда

„онъ говорилъ: Пусть не видятъ эти глаза ни ея, ни того, что я выстрадалъ, ни тѣхъ беззаконій, которыя мной совершены!“—Креонъ и дѣти Эдипа прерываютъ вѣстника. За ними выходитъ и самъ страдалецъ, лишенный зрѣнія. „Что я за несчастный!“ говоритъ Эдипъ: „Куда мнѣ „идти теперь? гдѣ раздадутся звуки моего голоса?.. О судьба, судьба! до „какихъ несчастій довела ты меня!“ Съ глубокимъ чувствомъ поручаетъ онъ Креону дѣтей своихъ, особенно дочерей, и оставляетъ городъ, осудивъ себя на вѣчное изгнаніе.

Въ этой трагедіи, какъ и у Эсхила, вся катастрофа есть слѣдствіе воли того-же Рока, который назначаетъ людямъ извѣстную долю радостей и страданій. Но различіе трагедіи софокловой въ томъ, что въ Эдипѣ проглядываетъ личная воля, человѣческія наклонности, съ помощью которыхъ онъ вступаетъ даже въ борьбу съ самимъ опредѣленіемъ. Онъ знаетъ о себѣ предсказаніе и бѣжитъ изъ Коринѳа, чтобы не быть, какъбы то ни было, убійцей Полиба. Получивъ приглашеніе на престолъ, онъ не идетъ въ Коринѳъ, такъ-какъ Меропа жива и онъ боится, чтобы не сбылось предсказаніе, потому-что считаетъ ее за родную мать. Но когда узнаетъ о своемъ преступленіи, то *самъ*, по своей личной волѣ, опредѣляетъ себѣ наказаніе, вопреки опредѣленію Рока, который, въ устахъ оракула, требовалъ только изгнанія или смерти, но не ослѣпленія убійцы Лайоса. Вслѣдствіе своего правосудія и личной свободы онъ усиливаетъ себѣ наказаніе, обрекая себя даже на физическія страданія и подвергая себя добровольно всѣмъ тѣмъ несчастіямъ, какія достаются въ удѣлъ нищему слѣпцу. Та же свободная воля вынудила и Іокасту совершить надъ собою приговоръ. И не хоръ, не высшая сила въ лицѣ Тирезія, а простой пастухъ откровенно и безъ боязни открываетъ кровавую тайну дома, тогда-какъ прорицатель Тирезій боялся объявить объ ней. Во всей трагедіи дѣйствуютъ свободные люди. Они, правда, почти безусловно выполняютъ то, что опредѣлено имъ Рокомъ, и не могутъ вполнѣ высвободиться изъ-подъ этого тяготѣющаго начала; но они разумнѣе и сознательнѣе въ тѣхъ дѣйствіяхъ и поступкахъ, которые выходятъ изъ ихъ собственной воли. Они даже пробуютъ идти противъ назначенія. Но какъ ихъ нравственныя силы далеко еще не окрѣпли, а свободная воля и сознаніе своей личности еще не вполнѣ развились, то они подъ конецъ становятся все таки тѣми-же орудіями, которыя служатъ Року и высшей необходимости.

Гораздо выше царя Эдипа стоитъ *Эдипъ Колонскій* по развитію глубокаго чувства человѣческаго и по свободѣ дѣятельности. Удерживая надъ собою силу Рока во внѣшней своей дѣятельности, Эдипъ Колонскій живетъ своею личною, нравственною жизнію во имя тѣхъ добрыхъ, благородныхъ человѣческихъ началъ, которыя въ немъ богато выработались подъ вліяніемъ *добровольнаго* изгнанія и *добровольной* нищеты. Это новый человѣкъ, иныхъ наклонностей и иныхъ требованій. Оттого Эдипа

Колонскаго усвоили всѣ литературы. Его написалъ и поставилъ на сцену Софоклъ, спустя много лѣтъ послѣ царя Эдипа. Содержаніе трагедіи слѣдующее:

Эдипъ, лишивъ себя зрѣнія, долго скитался въ сопровожденіи дочерей своихъ Антигоны и Исмены по Ѳивской области, изъ которой былъ выгнанъ сыномъ своимъ Полиникомъ, вступившимъ на ѳивскій престолъ. Мучимый угрызеніями совѣсти, онъ обошелъ почти всю Грецію, пришелъ наконецъ въ Аттику, въ окрестности маленькаго селенія *Колоны* и остановился въ рощѣ, посвященной Эвменидамъ. Этимъ приходомъ въ рощу начинается трагедія. Онъ спрашиваетъ Антигону, куда они пришли, кто накормитъ ихъ, кто приметъ Эдипа, который „мало проситъ, получаетъ еще менѣе, но и тѣмъ остается доволенъ?“ Изъ рощи выходитъ человѣкъ и предлагаетъ пришельцамъ удалиться изъ этого мѣста, потому что въ эту рощу запрещено входить смертнымъ. Изъ отвѣта Эдипа онъ узнаетъ въ пришельцѣ не простаго слѣпого странника, а необыкновеннаго человѣка, и не знаетъ, какъ съ нимъ поступить. Онъ отправляется въ селеніе посовѣтоваться съ гражданами. Эдипъ, оставшись одинъ, молитъ Эвменидъ сжалиться надъ нимъ, такъ-какъ Аполлонъ обѣщалъ ему, что въ этой сторонѣ найдетъ онъ пристанище и конецъ своей жизни. Хоръ изъ колонскихъ старшинъ прерываетъ молитву Эдипа. Узнавъ въ слѣпцѣ царя, хоръ извѣщаетъ объ его прибытіи въ ихъ землю аѳинскаго царя Тезея.[17] Приходитъ Исмена, возвратившаяся отъ оракула, къ которому ходила она съ вопросами о судьбѣ отца. Она разсказываетъ Эдипу о томъ, что дѣлается въ Ѳивахъ. Креонъ съ Этеокломъ составили противъ Полиника заговоръ и довели Ѳиванцевъ до того, что Полиника выгнали изъ Ѳивъ. Удалившись въ Аргосъ, онъ собралъ войско противъ Ѳиванцевъ. Семь его предводителей *) предъ началомъ войны спрашивали оракула: кто останется побѣдителемъ? Отвѣтъ оракула былъ такой: Побѣдителемъ будетъ тотъ, на сторону котораго перейдетъ Эдипъ.

Креонъ взялся за это дѣло. Чтобы склонить Эдипа перейти на сторону Этеокла, онъ является къ страдальцу въ полномъ вооруженіи, и убѣждаетъ отправиться на житье въ Ѳивы. Эдипъ отказывается, потому что онъ уже провидитъ причину покорности Этеокла, и вмѣстѣ съ тѣмъ предугадываетъ скорую смерть свою. Покорно и радостно ждетъ онъ конца своимъ страданіямъ; но прежде смерти ему нужно выполнить надъ своими дѣтьми волю боговъ, какъ они выполняли надъ нимъ самимъ роковое опредѣленіе, изгнавъ его изъ отечества. Его отказъ, полный величія и отцовской справедливости, возмутилъ Креона, который рѣшился употребить силу и отнять у Эдипа обѣихъ дочерей. Тезей возвращаетъ ихъ Эдипу и проситъ у него позволенія представить ему человѣка, который съ сокрушеннымъ сердцемъ приноситъ жертву богамъ, умоляя ихъ дать ему возможность увидать Эдипа. Слѣпецъ догадывается, что это долженъ быть Полиникъ. Только по просьбѣ любимицы своей Антигоны Эдипъ позволяетъ подойти къ себѣ сыну и то лишь за тѣмъ, чтобы произнести надъ нимъ проклятіе. Полиникъ умоляетъ отца о прощеніи; Эдипъ не хочетъ говорить съ нимъ и на его просьбу обращается къ гражданамъ колонейскимъ: „Повѣрьте, граждане, говоритъ Эдипъ: если бы не Тезей, правитель этой страны, прислалъ требовать моего отвѣта, онъ (т. е. Полиникъ) „никогда не услыхалъ бы моего голоса. Пусть же услышитъ онъ то, что „заслужилъ: мои слова не благословятъ и не порадуютъ его. Не ты-ли, „злодѣй, выгналъ твоего отца? Не ты-ли лишилъ его отчизны? Не ты-ли „довелъ до нищеты? Теперь же ты плачешь, увидавъ меня, но плачешь „потому, что самъ ты несчастливъ, что самъ ты изгнанъ, подобно мнѣ!.. „Я не стану оплакивать моихъ несчастій; я перенесу ихъ, сохраняя въ „моемъ сердцѣ воспоминаніе о твоемъ отцеубійствѣ до тѣхъ поръ, пока „буду жить: вѣдь ты довелъ меня до этой бѣдственной жизни, ты выгналъ „меня; по твоей милости брожу я съ мѣста на мѣсто, изъ страны въ „страну, вымаливая у чужихъ дневное пропитаніе. И не будь у меня „этихъ двухъ дочерей, - я умеръ бы съ голода, и все по твоей винѣ. Онѣ „моя защита, онѣ мои кормилицы, онѣ рѣшились на подвигъ, свойственный мужчинѣ одному, чтобы страдать со мной.... А вы?... вы не дѣти „мои!... Нѣтъ, не видать тебѣ никогда Ѳивскихъ стѣнъ, которыя ты „идешь осаждать. Оба вы съ братомъ твоимъ погибнете подъ этими стѣнами, плавая одинъ въ крови другого. Вотъ проклятіе, которое я произношу надъ вами, чтобы научить васъ, какъ уважать тѣхъ, кому вы „обязаны жизнію, а не презирать вашего отца, потому, что онъ слѣпъ и „немощенъ. Бѣги отсюда, гнусный сынъ! я отступаюсь отъ тебя, отрекаюсь съ клятвою! Бѣги и уноси съ собой мое надъ тобою проклятіе“.

---

*) См. примѣчаніе 11, стр. 66.

Послѣ проклятія Эдипа надъ сыновьями, какъ долга, исполненнаго со стороны отца, слышится громъ и отдаленный голосъ боговъ, призывающихъ страдальца. Въ Эдипѣ проснулась сила, появилось нравственное прозрѣніе. Онъ зоветъ Тезея, которому одному должно знать тайну его смерти. Потомъ онъ приглашаетъ и дочерей идти за нимъ въ глубину рощи искать его могилы. „Идите за мною, говоритъ онъ дочерямъ своимъ: теперь *я* васъ поведу подобно тому, какъ нѣкогда *вы* водили меня. Но не прикасайтесь ко мнѣ; я самъ пойду и отыщу священную могилу“. И съ этими словами твердымъ шагомъ пошелъ съ Тезеемъ, оставивъ за собою своихъ дочерей.

Появившійся вѣстникъ разсказываетъ подробности его смерти. „Какъ только раздался подземный громъ, дочери Эдипа взорогнули и упали къ ногамъ отца со слезами на глазахъ. Задыхаясь отъ горя, онѣ били въ груди свои. Услыхавъ роковой громъ, Эдипъ прижалъ къ сердцу своихъ дочерей и вскричалъ: совершилось!... нѣтъ болѣе отца у васъ, дѣти мои!

При этихъ словахъ его дочери цѣловали другъ друга, и, бросясь одна къ другой въ объятія, плакали навзрыдъ. Наконецъ затихли ихъ рыданія и вопли, вмѣсто которыхъ настало молчаніе. Вдругъ послышался внезапный голосъ, который звалъ Эдипа. Страхъ объялъ ихъ, и волосы на головѣ ихъ стали дыбомъ. Эдипъ, чтобы сохранить въ тайнѣ смерть свою и могилу, приказалъ всѣмъ удалиться, а самъ пошелъ съ Тезеемъ. Мы удалились, по его приказанію, а дочери, рыдая и проливая слезы, пошли за нимъ. Пройдя нѣсколько шаговъ, мы оглянулись назадъ... Эдипъ исчезъ, а Тезей, пораженный ужасомъ, стоялъ одинъ, закрывъ лицо руками. Вскорѣ мы увидали, какъ онъ опустился къ землѣ, поклонился ей и Олимпу, жилищу боговъ".

Изъ этого краткаго содержанія трагедіи видно все ея глубокое психологическое развитіе, полное жизненнаго человѣческаго смысла. Въ Эдипѣ поэтъ вывелъ нравственныя страданія царя, который прежде всего самъ произнесъ надъ собою осужденіе, отказался отъ власти, считая себя, какъ преступника, недостойнымъ властвовать, а потомъ изгнанъ родными дѣтьми изъ предѣловъ той земли, которой онъ доставилъ спокойствіе и безопасность,—а затѣмъ и страданія отца, испытавшаго неблагодарность дѣтей. Его судьба таинственна съ минуты рожденія и до минуты, въ которую онъ выговорилъ послѣднее человѣческое слово близкимъ своему сердцу. Среди этой таинственности, которая была причиной его невольныхъ, но тяжкихъ страданій, онъ является твердымъ, строгимъ, отцомъ, вполнѣ сознающимъ родительское право, во имя котораго проклинаетъ недостойныхъ и благословляетъ достойныхъ дѣтей. Но и въ самомъ его проклятіи проглядываетъ отцовская любовь и покорность судьбѣ. Это въ полномъ смыслѣ царь, отецъ и *человѣкъ*. Самая смерть Эдипа имѣетъ характеръ новаго человѣческаго сознанія, для котораго божество не является, какъ у Эсхила, въ страшномъ величіи, разрушающемъ всякую вѣру человѣка въ возможность примиренія съ собою; но является началомъ, примиряющимъ человѣка съ самимъ собою и съ обстоятельствами, его окружающими.

Это различіе между двумя трагиками виднѣе въ «*Электрѣ*» Софокла и эсхиловыхъ «*Коэфорахъ*», содержаніемъ для которыхъ послужила обоимъ трагикамъ одна и та-же легенда *). Въ Коэфорахъ Эсхила на первомъ планѣ стоитъ Орестъ, какъ исполнитель законной и неизбѣжной мести, и потому онъ не медлитъ открыть сестрѣ свои замыслы, зная, что въ ней найдетъ сочувствіе и пособіе. Не то у Софокла: въ его трагедіи дѣйствуетъ женщина, доведенная до крайности слишкомъ большими и тяжелыми страданіями, которыхъ переносить она долѣе не въ силахъ. Ее до глубины души возмущаетъ ежегодное празднованіе дня, въ который былъ убитъ ея отецъ; ее оскорбляютъ тѣ униженія, которыя она невольно испытываетъ. Ея гордый, непреклонный характеръ, ея сильная натура призываютъ ее ко мщенію; но это мщеніе есть слѣдствіе ея личнаго саморазвитія и свободной воли, а не высшаго назначенія со стороны Рока. И потому она, занятая своею мыслію, до самаго конца піесы не узнаетъ Ореста, вполнѣ вѣря извѣстію о смерти его, и остается вѣрна сама себѣ и своей личной идеѣ и необходимости отмщенія.

---

*) Легенда о домѣ Атрида (см. 3-е примѣчаніе) въ Греціи была одною изъ любимѣйшихъ народомъ. Отъ того она слишкомъ развита и разнообразна. Ее нельзя назвать преданіемъ племеннымъ, т. е. свойственнымъ какому-нибудь одному отдѣльному племени, какъ другія легенды, напр. о Кодрѣ, Тезеѣ и имъ под.; она есть собственность всего народа, олицетворившаго въ ней сказанія о своемъ отдаленномъ быломъ.

Съ Антигоны и Электры начинаетъ выясняться образъ женщины въ ея высокомъ, человѣческомъ значеніи, полный любви, преданности, страсти, а иногда и порока, какъ ея личныхъ свойствъ, какъ напримѣръ, ревности, которая очень ярко изображена въ женѣ Иракла Деянирѣ, глубоко любящей своего мужа, но не могущей подавить въ душѣ возникшей ревности, вслѣдствіе которой она рѣшается его даже отравить; но узнавъ о смерти Иракла, Деянира не въ силахъ пережить своего преступленія и сама себя убиваетъ на роскошно-убранномъ ложѣ.

Антигона представляетъ совершенную противоположность Деянирѣ: это высокій идеалъ женщины, *поборницы правъ человѣчества и религіозныхъ вѣрованій народа.* Въ Эдипѣ Колонскомъ она—преданная, безконечно-любящая дочь, бестрепетная хранительница царственнаго величія своего отца, душевный врачъ царственныхъ страданій Эдипа, обрекшая себя на всѣ лишенія и невзгоды. Въ трагедіи *своего имени* Антигона—справедливая и глубоколюбящая сестра, безъ боязни выступающая на борьбу за право человѣческое, насильственно попранное Креономъ, нарушившимъ обычные законы о святости обряда погребенія мертвыхъ. Извѣстенъ фактъ, что полководцы-побѣдители въ битвѣ при Аргинузахъ едва спаслись отъ смертнаго приговора только за то, что въ пылу сраженія не успѣли собрать всѣ утонувшіе въ морѣ трупы и достойно ихъ похоронить. Издавъ законъ, воспрещающій хоронить Полиника, Креонъ нарушилъ освященное временемъ преданіе объ обязательномъ погребеніи; а по преданію, душа непреданнаго землѣ и не оплаканнаго трупа не можетъ въ Аидѣ найти себѣ пристанища до тѣхъ поръ, пока не совершится надъ нимъ погребальный обрядъ. Ѳиванцы были возмущены такимъ, противнымъ волѣ боговъ, постановленіемъ, но не смѣли поднять противъ Креона своего голоса. Даже живущая во дворцѣ новаго властителя Исмена трепетала за сестру, замыслившую страшное дѣло. Причины, вызвавшія такое несогласное ни съ обычаями, ни съ волею боговъ распоряженіе, поэтически изложены Софокломъ же въ его трагедіи *) «Семь вождей подъ Ѳивами». Сыновья Эдипа Этеоклъ и Полиникъ, послѣ изгнанія отца, подняли вражду, кому изъ нихъ царствовать.

---

*) См. примѣчаніе 11.

Полиникъ, сознавая старшинство брата и шаткость своихъ правъ, рѣшился завладѣть Ѳивами силою, для чего призвалъ на помощь Аргивскаго царя Адраста и его войсками окружилъ Ѳивы со всѣхъ сторонъ, ставъ во главѣ отряда, направленнаго противъ воротъ, которые пришлось защищать его брату Этеоклу. Ѳиванцы направили противъ аргивянъ всѣ свои силы, раздѣливъ ихъ на 7 отрядовъ, избравъ въ начальники 7 лучшихъ и надежнѣйшихъ мужей. Осаждающіе отступили и оба брата погибли въ единоборствѣ. Этеоклъ палъ, защищая свое право и честь роднаго города, и былъ торжественно, по-царски похороненъ; Полиникъ домогался непринадлежащаго ему права, привелъ чужеземцевъ, отдавая имъ родной городъ на разграбленіе, и былъ наказанъ смертью отъ руки роднаго брата. Но жестокому Креону было мало кары божіей для своего врага: онъ издаетъ попирающій вѣрованія народа и человѣческое право законъ, воспрещающій похороны Полиника подъ смертною казнію ослушнику. И вотъ, когда въ Ѳивахъ не нашлось человѣка, который рѣшился бы похоронить сына Эдипа, воспоминаніе о которомъ еще не изгладилось изъ сердецъ согражданъ, Антигона является на столько мужественною и смѣлою, что рѣшается идти въ разрѣзъ съ постановленіемъ новаго правителя. Проникнутая скорбію, она говоритъ своей сестрѣ:

Пока мы живы, видно, ужъ отъ Зевса
Не ждать конца бѣдамъ семейнымъ нашимъ.
Нѣтъ горести и зла,
Нѣтъ поношенья и стыда, какого
Тебѣ и мнѣ извѣдать не пришлось бы.
. . . . Креонъ
Изъ нашихъ братьевъ одного могилой
Почтивъ, другого хочетъ опозорить!
Какъ требуетъ обычай и законъ,
Похоронилъ онъ честно Этеокла;
А, говорятъ, о трупѣ Полиника
Онъ возвѣстилъ: не сокрывать въ могилѣ
И слезъ не проливать надъ нимъ; но пусть,
Не погребенъ и не оплаканъ, будетъ
Онъ хищнымъ птицамъ сладкою добычей!

Когда же Исмена, изъ боязни нарушить только-что изданное постановленіе Креона, отказывается отъ участія въ похоронахъ брата, Антигона съ гордымъ величіемъ сознанія своего долга говоритъ:

. . . . Какъ знаешь,
Такъ и поступай.... *я* схороню его.
Мнѣ сладко, сдѣлавъ это умереть;
Съ нимъ *милымъ* лягу *милою* ему,
Свершивши *долгъ священный.*
Пусть безразсудна я, пусть и терплю
За это.... смерть со славою: вотъ все,
Что можетъ мнѣ ужаснаго грозить.

И за тѣмъ безъ всякой помощи и содѣйствія другихъ приступаетъ къ совершенію погребальнаго обряда.

Вотъ въ какихъ бесхитростныхъ словахъ разсказываетъ объ этомъ Креону кладбищенскій сторожъ:

Я эту дѣвушку привелъ: она
Захвачена въ свершеніи обряда.
Она похоронила трупъ: вотъ все
Ее я видѣлъ, какъ похоронила
Тобой лишенный погребенья трупъ.

Еще выше становится поступокъ Антигоны, когда мы вспомнимъ, что не помѣшала ей и бурная, страшная ночь. Описывая наводящую ужасъ бурю и вьюгу этой мрачной ночи, сторожъ говоритъ:

Глаза зажмуривъ, посланное богомъ
Мы зло (т. е. бурю) сносили; и когда оно,
Спустя ужъ немного времени прошло,
Замѣтили мы дѣвушку; рыдала
Она подобно пташкѣ горемычной,
Увидѣвшей родимаго гнѣзда
Пріютъ осиротѣлый, безъ птенцовъ.
Такъ и она, чуть голый трупъ узрѣла,
То съ громкимъ воплемъ стала возсылать
Проклятья злыя совершившимъ это.
Въ рукахъ сейчасъ же принесла она
Сухого праху и, поднявши вверхъ
Изъ мѣди крѣпко-скованный сосудъ,
Почтила трупъ трикратнымъ возліяньемъ.
Увидѣвъ это, бросились мы всѣ
И вмигъ ее схватили: не смутилась
Она ни сколько... отрицаться
Ни въ чемъ не думала.

На вопросъ Креона, какъ она могла нарушить данный имъ законъ? Антигона отвѣчаетъ величаво и смѣло. Но въ ея отвѣтѣ, помимо кровной любви къ брату, сквозитъ покорность закону боговъ и тонкая иронія надъ нарушителями этихъ законовъ. Она говоритъ:

Не Зевесъ его
Мнѣ возвѣстилъ и не богиня правды,
Живущая съ подземными богами;
Не думала я видѣть столько силы
Въ твоихъ устахъ, чтобъ, *смертный, могъ*
Ты ими попирать боговъ законы;
Не писаны, не зыблемы они,
Явились не вчера и не сегодня;
Но жили прежде и всегда...
Умершій братъ, единокровный мнѣ,
Лежалъ безъ погребенья.... да! *Объ этомъ*
Скорбѣлабъ я, не о моей судьбѣ

На замѣчаніе Креона, что и мертвый врагъ все-таки останется въ его мнѣніи врагомъ, Антигона отвѣчаетъ съ достоинствомъ:

Я рождена не для вражды взаимной,
А для любви.

Такой вполнѣ величавой глубины отвѣта, всей силы человѣческаго, семейственнаго чувства Креонъ не могъ понять; и потому съ озлобленіемъ отвѣчаетъ ей:

Такъ убирайся-же въ Гадесъ *)
И тамъ люби, когда ужъ суждено
Тебѣ любить; но женщина не будетъ
Надо мною властвовать, пока я живъ.

Въ этомъ величаво-гражданскомъ обликѣ образцовой дочери и великодушной сестры отозвалась и чуткая женственная природа, когда настало время разсчета съ своей высоко-страдальческою жизнью. Готовясь въ путь, подъ прикрытіемъ стражи, къ назначенной ей могилѣ, гдѣ осуждена быть замуравлена живою и ждать томительной смерти, Антигона говоритъ:

Взгляните на меня, граждане
Родной земли! послѣдній путь
Свершаю я, послѣдній разъ
Сіянье солнца вижу...
На долю мнѣ не будетъ Гименея,
И *брачной пѣсни* ужъ не запоютъ
Во вѣки мнѣ, невѣстѣ Ахерона.
Безъ слезъ участья, безъ друзей,
Безъ пѣсни брачной бѣдную ведутъ
По этому послѣднему пути...
И ни одинъ не пожалѣетъ другъ
О смерти неоплаканной моей.

Грубый Креонъ не могъ понять величія и высоты глубокихъ чувствъ Антигоны, но понялъ ихъ сынъ его Гемонъ, который, покинувъ отчій домъ, бросился спасать несчастную, но засталъ лишь ея холодный трупъ съ петлею на шеѣ. Такъ объ этомъ вѣстникъ говоритъ:

А онъ лежитъ, держа ее въ объятьяхъ,
И плачетъ о погибшей, о поступкѣ
Отца, о горькой свадебной постели.

Хорошо понялъ и оцѣнилъ Антигону греческій народъ. Трагедія эта, 32-я по счету твореній Софокла, лучшая по разработкѣ типа женщины, была написана поэтомъ на 54-мъ году его жизни, и, появившись въ 441 году до Р. Х., доставила Софоклу высшую награду: онъ вмѣстѣ съ

---

*) Гадесъ—Аидъ по греческой миѳологіи было мрачное царство тѣней.

'Шилла

Перикломъ былъ назначенъ стратегомъ во время похода грековъ противъ богатаго острова Самоса, лежащаго у береговъ Малой Азіи.

Изъ приведенныхъ трагедій и легендъ мы можемъ заключить, что темою греческой драматической поэзіи было страданіе. Но это страданіе у Эсхила выражено не какъ самобытное, выходящее изъ сердца человѣческаго, а привитое къ человѣку, навязанное ему со стороны, по волѣ неотразимаго Рока. Вотъ почему всякое драматическое лицо у Эсхила есть безотвѣтная жертва или орудіе высшей воли, отъ которой зависятъ даже самые боги. У Софокла страданія выходятъ прямо изъ сердца, которое волнуется, кипитъ и наполняется страстями человѣческими. Внѣшняго насилія у него нѣтъ, вслѣдствіе чего появляется бо̀льшая выработанность характеровъ, особенно женскихъ. Эта выработанность болѣе всего видна въ Антигонѣ, которая собою высказала совершенную любовь и преданность, доходящую до самоотверженія. Всю свою молодость она отдала страдальцу-отцу, и умерла наконецъ за то, что отдала послѣдній долгъ убитому брату, предавъ землѣ трупъ Полиника, котораго Креонъ запретилъ хоронить. Здѣсь является еще другое, высшее качество не только женщины, но и всякаго человѣка—бестрепетное сознаніе своего долга и служеніе истинѣ, которое мастерски развилъ Шиллеръ въ своихъ послѣднихъ драматическихъ произведеніяхъ.

прим.мт

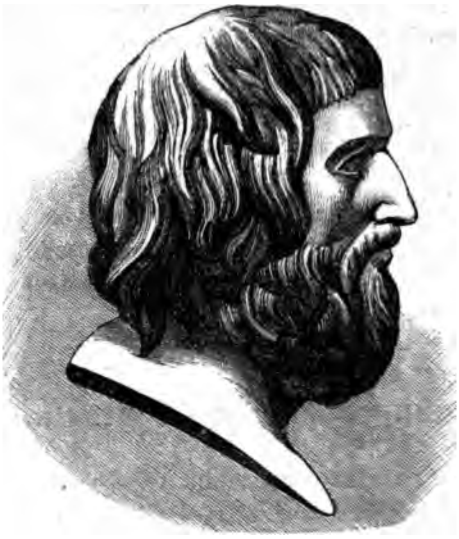
Эврипидъ, философское направленіе его трагедіи.

Если мы назвали Эсхила поэтомъ религіи и преданій, а Софокла поэтомъ развитія жизненныхъ и человѣческихъ началъ; то Эврипида слѣдуетъ назвать поэтомъ-мыслителемъ, внесшимъ философію въ самую поэзію. Онъ былъ философъ, а философія, стараясь доискиваться во всемъ истины, не обошла и первыхъ основъ жизни—миѳологіи. Коснувшись ея, философія развѣнчала боговъ, отняла у нихъ то грозное и обаятельное значеніе, какое дано было имъ у Эсхила. Безъ этого значенія они не могли уже и быть предметомъ трагедіи, которая за предметами для своего содержанія обратилась къ жизни. А въ жизни греческаго общества во время Эврипида появились личныя страсти, личная свобода, иногда нарушавшая цѣльность и цѣлесообразность человѣческой природы. Кромѣ того въ Греціи появилось много разныхъ школъ, которыя стали подвергать опыту и наблюденію природу и ея явленія и выводить для нихъ законы изъ ихъ же сущности и состава. Такимъ явился *Анаксагоръ* *),

---

*) *Анаксагоръ*, астрономъ и философъ іонійской школы, родился въ малоазійскомъ городѣ Клазоменѣ за 500 л. до Р. Х. Былъ въ дружескихъ отношеніяхъ съ Перикломъ. Открывъ въ Аѳинахъ школу, онъ объяснялъ своимъ ученикамъ свойство солнечныхъ и лунныхъ затмѣній, доказывая, что они происходятъ не отъ воли боговъ, а

іонійскій философъ и астрономъ, который былъ осужденъ за свое ученіе Аѳинянами на смертную казнь, но спасенъ Перикломъ. Всю жизнь свою посвятилъ онъ на изученіе природы, изслѣдуя ее въ теченіи 20-ти-лѣтняго путешествія по Египту и др. землямъ. Онъ, основываясь на своихъ опытахъ и изслѣдованіяхъ, первый въ Греціи подорвалъ миѳическія убѣжденія, сказавъ, что затмѣнія и землетрясенія есть прямое слѣдствіе физическихъ силъ природы и нисколько не зависятъ отъ намѣреній и воли созданныхъ греческою миѳологіею боговъ. Это ученіе дало другой характеръ трагедіи Эврипида, который былъ ученикомъ Анаксагора.



Родился Эврипидъ за 480 (а по инымъ за 486 л.) до Р. Х., въ самый день Саламинской битвы, на островѣ Саламинѣ. Отецъ его былъ цѣловальникомъ, а по другимъ свѣдѣніямъ трактирщикомъ, мать же торговала овощами. О судьбѣ каждаго новорожденнаго ребенка, по укоренившемуся въ греческой жизни обычаю, ходили спрашивать оракула, чтобы заранѣе опредѣлить, чему или какимъ занятіямъ посвятить новорожденнаго, какого-бы онъ званія и происхожденія ни былъ. Тоже было и съ Эврипидомъ. Отвѣтъ оракула былъ очень двусмысленъ, понятъ темно и объясненъ еще темнѣе; вслѣдствіе этого ложнаго толкованія Эврипида посвятили ремеслу атлетовъ[18]. Долго онъ занимался гимнастикою и ,говорятъ, получалъ на играхъ награды. Но эти занятія не могли удовлетворить его. Въ немъ проявилась склонность къ литературѣ и театру, вслѣдствіе которой онъ сталъ заниматься науками и искусствами. Сперва сталъ изучать живопись; но вскорѣ оставилъ ее и началъ изучать риторику и, философію подъ руководствомъ Продика и Анаксагора. У послѣдняго онъ познакомился съ Сократомъ и между ними начались дружескія отношенія, вслѣдствіе которыхъ Сократъ, не любившій театра, всегда посѣщалъ представленія Эврипида. Знакомство съ развившеюся философіею имѣло большое вліяніе на характеръ эврипидовой трагедіи, въ которой появилось много мнѣній и убѣжденій, взятыхъ прямо изъ ученія Анаксагора и Сократа.

по свойствамъ своей собственной природы. За такое ученіе его обвинили въ безбожіи, и вслѣдствіе того онъ бѣжалъ въ малоазійскій городъ Лампсакъ при Дарданельскомъ проливѣ, гдѣ и умеръ въ 428 до Р. Х. Учениками и послѣдователями Анаксагора были Эврипидъ и Ѳукидидъ.

Не смотря на благопріятныя обстоятельства для своей дѣятельности, Эврипидъ кончилъ свою жизнь очень несчастливо: приглашенный незаконнымъ сыномъ македонскаго царя Пердикки Архелаемъ, провозгласившимъ себя царемъ Македоніи, Эврипидъ, въ числѣ другихъ поэтовъ и художниковъ, поселился при дворѣ новаго государя, который любилъ окружать себя современными знаменитостями и представителями искусствъ и науки. Отправившись однажды на охоту, которую предпочиталъ всѣмъ другимъ удовольствіямъ, онъ былъ растерзанъ собаками на 78 году жизни, по другимъ же извѣстіямъ былъ убитъ женщинами *) на 74 году жизни, озлобленными на трагика за обличеніе слабостей и пороковъ современной ему женщины. Извѣстно лишь одно что Эврипидъ умеръ между 406 и 402 годами до Р. Х., въ страшныхъ мученіяхъ и похороненъ у воротъ города Арефузы. Гробница его также, какъ и Ликургова, была разбита молніею.

Кромѣ новаго философскаго направленія Греціи и глубокой учености самого поэта, въ трагедіяхъ Эврипида высказались его личные, одного его касающіеся интересы. Онъ былъ крайне раздражителенъ и вспыльчивъ, гордъ, самолюбивъ и обидчивъ; вслѣдствіе этихъ личныхъ недостатковѣ оскорблялся серьозною острою, а иногда и злою общественной критикою, которой подпадали его трагедіи. Очарованный вначалѣ восторгомъ зрителей и похвалами, когда играли его піесы, онъ выходилъ изъ себя при малѣйшемъ строгомъ судѣ надъ своими твореніями, если этотъ судъ не былъ въ его пользу, и скоро разочаровывался. Подтвержденіе этому заключенію о строптивости характера поэта мы находимъ въ разсказѣ Валерія **) Максима, римскаго историка I в. по Р. Х.. Однажды на репетиціи,—такъ повѣствуетъ историкъ,—не большому числу избранныхъ слушателей и нѣкоторымъ изъ актеровъ не понравилась одна фраза, и всѣ единогласно, признавъ ее противною богамъ, требовали отъ Эврипида, чтобы онъ ее выбросилъ. Это до того взбѣсило поэта, что, выбѣжавъ на сцену, онъ въ раздраженіи закричалъ: „замолчите, дурни! вамъ-ли судить о томъ, что будетъ пріятно или непріятно въ моихъ стихахъ богамъ? Вы ровно ничего въ томъ не понимаете! Если *я даю* вамъ мою трагедію, то не вы меня, а *я васъ долженъ учить*“. Такой же случай повторился и другой разъ при 1-й репетиціи его трагедіи *Ме-*

---

*) По странности своего характера Эврипидъ нападалъ на женщинъ съ какимъ-то любовнымъ ожесточеніемъ, оскорблялъ весь женскій полъ ѣдкими, полными презрѣнія стихами, въ которыхъ проглядывали желчь, досада и оскорбленное чувство сердца, созданнаго для любви. За то и женщины съ особою охотою повторяли фразу софоклову: «Эврипидъ не любитъ женщинъ только въ своихъ трагедіяхъ».

**) Творенія Валерія Максима переведены на русскій языкъ Иваномъ Алексѣевымъ въ С.-Петербургѣ въ 1772 г. подъ заглавіемъ: «Валерія Максима изрѣченій и дѣлъ достопамятныхъ девять книгъ.»

ланиппъ. Слова актера: *„Юпитеръ!... кто бы ни былъ тотъ, кто носитъ это имя... я не знаю, какъ тебя назвать“...* были оборваны шумнымъ протестомъ публики, и Эврипидъ, къ полному своему прискорбію, былъ вынужденъ измѣнить ихъ такъ: „Юпитеръ! такъ называемый по справедливости“. Такая невыдержанность характера мѣшала ему вырабатывать свои піесы такъ, какъ вырабатывалъ ихъ спокойный, кроткій и снисходительный Софоклъ. Къ этому прибавились и семейныя неудачи: два раза былъ онъ женатъ и оба раза несчастливо. Ни въ одной изъ женъ своихъ не нашелъ онъ ни глубокаго сочувствія къ своему труду, ни оцѣнки своему таланту, ни уваженія даже къ самой себѣ, какъ женщинѣ, призванной къ обязанностямъ болѣе сложнымъ и широкимъ, чѣмъ домашнія дрязги и общественныя увеселенія. У Софокла явился идеалъ женщины, какою она должна бы быть и какою она была на самомъ дѣлѣ; Эврипидъ повелъ свои требованія далѣе: онъ требовалъ отъ женщины человѣческаго, глубокаго развитія, но этого-то требованія и не могъ приложить къ своей семьѣ. Это разочарованіе выразилось ярко въ его женскихъ роляхъ, гдѣ онъ выводитъ женщину въ самомъ невыгодномъ свѣтѣ. Въ его женщинѣ обрисовывалось болѣе зло, чѣмъ добро, и вовсе не было той мягкости, нѣги и граціи, которыми отличалась Софоклова женщина. Онъ оскорблялъ женщину насмѣшкой или презрительнымъ стихомъ. Его желчь противъ женщины была слѣдствіемъ душевной тоски и оскорбленнаго сердца, созданнаго для любви. Кромѣ этихъ непріятностей его огорчала зависть и интриги современныхъ ему трагическихъ актеровъ, которые, за недостаткомъ таланта, прибѣгали къ проискамъ, а иногда и къ кляузнымъ продѣлкамъ. Всѣ эти скопившіяся непріятности вынудили его оставить отечество и удалиться къ македонскому царю Архелаю, который, окруживъ себя артистами, поэтами, учеными, художниками, построилъ одинъ изъ роскошнѣйшихъ театровъ, на которомъ ставились трагедіи Эврипида. Постоянно угрюмый, важный и серьезный, онъ избѣгалъ веселостей и подъ конецъ жизни страдалъ меланхоліей, отъ которой избавила его несчастная смерть на охотѣ. Онъ написалъ 120 трагедій, но до насъ дошло только семнадцать.

Всѣ его трагедіи имѣли иной характеръ, чѣмъ трагедіи его предшественниковъ, потому-что жизнь грековъ, какъ мы замѣтили, получила другое направленіе. Время Софокла было временемъ высшаго развитія наукъ, искусствъ и поэзіи: время Эврипида развило философію, которая задала себѣ задачу открыть причины явленій міра физическаго и нравственнаго. Вѣра въ миѳическую сторону религіи ослабѣла, вслѣдствіе чего сами собою поднялись вопросы о безсиліи тѣхъ началъ, въ которыхъ прежде полагали силу. Явленія, прежде принимаемыя безусловнымъ вѣрованіемъ, начали провѣрять законами разума и понимать мало-по-малу ихъ несостоятельность. Вслѣдствіе такого нравственнаго переворота въ жизни появилась болѣе вѣрная и положительная оцѣнка прошедшему. Но такъ-какъ всякій по своему доискивается истины, и къ разрѣшенію извѣстнаго вопроса подходитъ своимъ путемъ,—то въ Греціи въ это время основалось много отдѣльныхъ школъ, ученій и философскихъ системъ, къ которымъ присоединились лучшіе и образованные люди.

У всѣхъ народовъ поэзія шла и идетъ рука объ руку съ жизнію; у грековъ эта связь была еще тѣснѣе. Во время Эврипида философскія школы и вновь появившіеся религіозные и государственные вопросы были въ полномъ развитіи. Кромѣ того, въ самой внутренней, общественной и государственной жизни Греціи предстоялъ большой переворотъ: всѣ готовились къ Пелопонезской войнѣ. Между Аѳинами и Спартой стала высказываться открытая вражда. Эврипидъ, живя въ Аѳинахъ и сочувствуя общему направленію, притомъ же и раздѣляя общую ненависть къ лакедемонянамъ, не могъ спокойно и хладнокровно смотрѣть на текущія событія. Ставя на театрѣ свои трагедіи, онъ невольно увлекался новымъ положеніемъ дѣлъ, и заставлялъ дѣйствующихъ на сценѣ лицъ разсуждать о новыхъ, современныхъ политическихъ вопросахъ. Вслѣдствіе этого его трагедія утратила идею Рока, т. е. идею о страданіяхъ, присужденныхъ или навязанныхъ человѣку хотя и высшею, но внѣшнею насильственною волею, какъ это было у Эсхила. Съ этимъ вмѣстѣ его трагедія утратила и ту впечатлительную силу страданій, которая вызывается глубокими, изъ свойствъ человѣческой природы выходящими страстями, то прямыми, то затаенными, но указывающими на свободу человѣка, какъ у Софокла. Въ замѣнъ всего этого въ трагедіи Эврипида появилась интрига.

До насъ дошли слѣдующія трагедіи Эврипида: *Медея*, *Ипполитъ*, *Гекуба*, *Гераклиды*, *Іонъ*, *Умоляющія* (молящіяся), *Безумный Геркулесъ*, *Андромаха*, *Троянки*, *Елена*, *Электра*, *Ифигенія въ Тавридѣ*, *Орестъ*, *Финикіянки*, *Вакханки*, *Ифигенія въ Авлидѣ*, *Алцеста*, *Резъ*, *Даная* и *Циклопъ*. Послѣдняя имѣетъ характеръ сатирическій, а *Реза* и *Данаю* нѣкоторые критики приписываютъ другому трагику.

Изъ самаго названія перечисленныхъ трагедій уже видно, что ни *рокъ* (fatum), ни участіе олимпійскихъ небожителей не имѣютъ тяготѣющаго вліянія на судьбы героевъ эврипидовой трагедіи, что эти герои являются самостоятельною личною силою въ борьбѣ съ окружающею ихъ жизнію, природою и обстоятельствами, и почерпаютъ силу для борьбы изъ самихъ себя, изъ свойствъ своей душевной природы. Такое наше убѣжденіе будетъ виднѣе изъ приводимаго за симъ содержанія и краткаго разбора трагедіи „*Андромаха*“.

Содержаніе ея Эврипидъ взялъ изъ преданій [19]; но между преданіемъ и трагедіей, въ которой развита несчастная жизнь Андромахи въ домѣ Неоптолема, большая разница. Хотя Эврипидъ и сохранилъ главную черту характера Андромахи—материнскую любовь, такъ-какъ онъ не могъ измѣнить тѣ черты, которыя освящены преданіемъ; за то выпустилъ много такихъ сторонъ, которыя составляютъ нравственную красоту этой страдалицы. Какъ ни казался высокъ ему ея образъ, но онъ не могъ представить его во всей чистотѣ по причинамъ личнымъ, уже выше указаннымъ. И если выработалъ какія-либо свѣтлыя стороны ея характера, то единственно за тѣмъ, чтобы этою противоположностью набросить еще бо̀льшую тѣнь на Герміону, возмутительно-гнусный характеръ, которой обрисованъ съ полнымъ совершенствомъ и мастерствомъ. У Гомера Андромаха представлена нѣжной супругой и вмѣстѣ съ тѣмъ превосходной матерью. Достаточно всмотрѣться только въ одну сцену прощанія съ нею Гектора *), чтобы видѣть, какъ свято и глубоко, какъ преданно и страстно она чувствуетъ, какъ любящая *жена* и мать. У Эврипида она не имѣетъ этой женственной полноты, а является *только матерью*, и весь интересъ трагедіи сосредоточивается на отношеніяхъ ея къ рожденному отъ Пирра сыну Молоссу, котораго, изъ опасенія встрѣтить въ немъ врага и мстителя за мать, хочетъ умертвить отецъ Герміоны Менелай; на то-же злодѣйство рѣшается и сама Герміона во время отсутствія своего мужа Неоптолема. Уже изъ сопоставленія чувствъ матери къ Моллоссу, сыну отъ втораго насильственнаго брака, къ ребенку, котораго не могла любить Андромаха тою беззавѣтно-нѣжною любовью, какой было полно ея сердце къ Астіанаксу, сыну отъ перваго брака, можно заключить, насколько Эврипидъ былъ далекъ отъ идеала женщины, созданнаго Софокломъ въ лицѣ его героинь. Въ силу скорби, закравшейся въ его сердце отъ нравственнаго недостатка своихъ женъ, въ силу личныхъ своихъ воззрѣній Эврипидъ отнимаетъ отъ Андромахи тѣ высокія достоинства, которыя ставятъ женщину на недосягаемую высоту. Независимо отъ этихъ личныхъ, психическихъ воззрѣній поэтъ внесъ въ трагедію свой личный политическій взглядъ. Онъ былъ врагомъ спартанцевъ, и потому въ трагедіи появилось много выходокъ противъ лакедемонянъ: она была играна за 420 л. до Р. Х., въ самый разгаръ Пелопонезской войны.

Дѣйствіе начинается въ мѣстечкѣ *Өетидеѣ* **), названномъ отъ имени матери Ахилла богини Өетиды [2], которой здѣсь былъ построенъ храмъ. Въ этомъ открытомъ для зрителей храмѣ ищетъ себѣ убѣжища вдова Гектора, невольница Неоптолемова, Андромаха, скрываясь отъ преслѣдованія жены своего повелителя Герміоны *). Царица, въ порывахъ необузданной ревности въ Андромахѣ, имѣвшей отъ Неоптолема сына Молосса, обвиняетъ несчастную въ томъ, что она отняла у нея сердце мужа и лишила ее потомства, забывъ совершенно, что Андромаха полная и безотвѣтная раба ея мужа и, по варварскому обычаю того времени, не имѣвшая ни личной воли, ни права противиться склонности къ ней ея повелителя. Желая спасти Молосса отъ готовящейся гибели, Андромаха скрыла его въ безопасномъ мѣстѣ. Всѣ эти подробности разсказываетъ она сама. Монологъ ея прерываетъ одна изъ фригійскихъ невольницъ, сообщая ей, что ея сына отыскали, и что Менелай, желая отомстить за оскорбленіе своей дочери Герміоны, вышелъ изъ дворца за тѣмъ, чтобы овладѣть ребенкомъ. Андромаха не теряетъ силъ при этомъ извѣстіи, а для защиты своей и своего сына хочетъ бѣжать въ Фарсалъ къ Пелею и у него искать заступленія. Невольница умоляетъ троянскую царицу остаться въ храмѣ и сама вызывается идти къ Пелею.—Есть много прекраснаго и высокочеловѣческаго въ отношеніяхъ Андромахи къ своей невольницѣ. Ихъ положенія равны; самое возвышеніе первой надъ послѣдней есть дѣло случая и говоритъ о прихоти и капризѣ Неоптолема, отъ воли котораго вполнѣ зависитъ перемѣна ихъ положеній. Хорошо знаетъ это невольница, но она не забывается передъ Андромахой и не перестаетъ, не смотря на ея унизительное положеніе, называть ее царицей: Андромаха въ свою очередь обращается со своей рабой, какъ съ подругой.

---

*) Пѣснь VI Иліады. Перев. Гнѣдича.

**) *Өетидея* лежала въ Өессаліи между Фарсаломъ, гдѣ царствовалъ Пелей, и Өтіею, гдѣ царствовалъ *Пирръ*, сынъ Ахиллеса и Деидаміи, внукъ царя Ликомеда, называвшійся иначе *Неоптолемомъ*. Онъ былъ увезенъ Одиссеемъ подъ Трою, участвовалъ при взятіи и разрушеніи этого города и убилъ послѣдняго троянскаго царя Пріама. По смерти Гектора Пирръ женился на вдовѣ послѣдняго Андромахѣ, и сталъ родоначальникомъ царей эпирскихъ. Былъ убитъ въ Дельфахъ.

Оставшись одна, Андромаха плачетъ о своихъ несчастіяхъ и о бѣдственной судьбѣ отечества. Ея плачъ прерывается появленіемъ хора Өтіянокъ, которыя, вмѣсто сердечнаго и теплаго сочувствія къ ея страданіямъ, совѣтуютъ ей покориться судьбѣ, примириться съ своимъ положеніемъ, потому-что теперь она *раба* Неоптолема. За тѣмъ въ нѣсколькихъ строфахъ и антистрофахъ хоръ говоритъ о печальныхъ слѣдствіяхъ преступленія Париса. Раздраженная, жаждущая мести Герміона грозитъ отнять у своей соперницы ея послѣднее безопасное убѣжище у подножія алтаря богини. Мстительный Менелай выводитъ къ ней Молосса, предлагая ей выборъ между ея собственною смертію или смертію сына. Тягостно ея положеніе. Она укоряетъ его въ жестокости и бесчеловѣчіи, но Менелай остается непреклоннымъ. Съ этой минуты начи-

---

*) *Герміона*—единственная дочь спартанскаго царя Менелая и похищенной Парисомъ Елены. Во время Троянской войны она была обѣщана въ замужество сыну Ахиллеса Неоптолему, но не вышла за него замужъ, а соединилась съ Орестомъ. Эврипидъ въ своей трагедіи признаетъ ее женою Неоптолема (Пирра), а Андромаху выводитъ, какъ рабу, принадлежащую Неоптолему по праву побѣдителя. Какъ раба, Андромаха должна была подчиниться своему властителю, полюбившему ее болѣе, чѣмъ жену свою Герміону. Отсюда естественно возникаетъ чувство ревности въ Герміонѣ къ Андромахѣ, какъ къ своей соперницѣ.

нается въ Андромахѣ страшная борьба между самосохраненіемъ женщины и обязанностями матери. Долгъ и материнская любовь берутъ перевѣсъ —и Андромаха выбираетъ свою смерть. „Они хотятъ убить моего „сына, говоритъ она въ глубокомъ отчаяніи: нѣтъ, не погибнетъ онъ „для спасенія моей презрѣнной жизни. Невыразимый стыдъ той матери, „которая боится умереть для спасенія своего ребенка! Я покидаю этотъ „алтарь... Растерзайте, убейте меня, наложите на меня позорныя цѣпи, „но оставьте въ живыхъ сына моего!.. О, дитя мое! другой разъ даю я „тебѣ жизнь!“

Но Менелай вовсе и не думалъ о жизни Молосса. Ему нужно было лишь отвлечь Андромаху отъ безопаснаго мѣста, чтобы удовлетворить мщенію дочери. Онъ приказываетъ заковать Андромаху въ цѣпи, объявивъ при этомъ, что ее и ея сына будетъ судить Герміона. Ихъ вводятъ во дворецъ. На сцену выходитъ хоръ, который опять скорбитъ о преступленіяхъ Париса и гибели троянцевъ. Герміона, видя глубокую печаль Андромахи о судьбѣ ея сына, и считая его сыномъ Неоптолемовымъ, не понимаетъ истинной печали матери, потому-что гибельная ревность помутила въ ней разсудокъ и соображеніе. Въ привязанности Андромахи къ Молоссу она видитъ привязанность къ ея своему мужу и произноситъ надъ ребенкомъ приговоръ.

Здѣсь впервые въ греческой трагедіи появляется интрига, которая у Эврипида замѣнила собою силу необходимости. Чтобы поддержать эту интригу, Эврипидъ заставляетъ Андромаху въ слѣдующей сценѣ высказывать всю безраздѣльную и безвыходную горесть свою. Она прощается съ сыномъ, сознавая неизбѣжность его смерти и свое безсиліе защищать его, потому-что они оба—несчастная жертва каприза и мести сильнаго побѣдителя.

Положеніе Андромахи становится безотраднѣе еще и потому, что ей не къ кому обратиться ни за совѣтомъ, ни за помощью.—Въ глубокомъ горѣ она зоветъ своего прежняго мужа: „О Гекторъ, Гекторъ! говоритъ она: если бы ты могъ защитить меня твоимъ оружіемъ, не была бы я такъ несчастлива!“ Не зная, что дѣлать, она учитъ Молосса пасть къ ногамъ своего гонителя, думая и надѣясь, что мольбы ребенка смягчатъ жесткое, мстительное сердце Менелая.

Очень много сердечной тоски, страданій и материнской любви видно въ этой женщинѣ. Ея страданія могли бы смягчить даже суроваго человѣка; но Менелай въ ея сынѣ видитъ будущаго мстителя за мать, а въ ней самой видитъ женщину, глубоко ему ненавистную. А потому намъ становится понятенъ холодный и равнодушный отвѣтъ его: „Проси лучше эти волны и скалы, а меня не умоляй!“

Но въ то самое время, когда бѣдной матери не остается никакой надежды защитить жизнь своего ребенка,—приходитъ царь Мирмидон-

Хор утратил значение, но [illegible]

скій Пелей, освобождаетъ отъ смерти плѣнницу и ея сына, и кончаетъ трагедію тѣмъ, что Менелай со стыдомъ возвращается въ Спарту.

Изъ краткаго содержанія этой трагедіи мы видимъ, что у Эврипида прежде всего хоръ утратилъ не только свое значеніе, но и смыслъ. Еще въ первомъ его появленіи есть что-то вяжущееся съ трагедіею, потому что онъ старается примирить Андромаху съ ея положеніемъ, истолковывая ей ея новую роль, съ которой она никакъ не могла освоиться. Но дальнѣйшее его появленіе ни къ селу, ни къ городу. Сцена, по уходѣ Андромахи во дворецъ, пуста. И вотъ, чтобы пополнить эту пустоту, выходитъ хоръ съ безцвѣтнымъ плачемъ, повторяющимъ однѣ и тѣже жалобы. Но чтобы придать хоть сколько нибудь такому появленію смысла и характера, поэтъ заставилъ хоръ въ сожалѣніи о бѣдствіяхъ Трои сдѣлать косвенный упрекъ, косвенную иронію спартанцамъ, чтобы еще болѣе возбудить противъ нихъ аѳинское общество. Такая двусмысленная роль хора прямо указала, что съ Эврипида у театра порвались всѣ связи съ религіею, вмѣсто которыхъ появилась полная связь театра съ жизнію. Возвратъ къ прошедшему сталъ дѣломъ немыслимымъ; свѣтлые боги Олимпа развѣнчаны; а вновь появившаяся связь жизни съ искусствомъ еще не опредѣлилась. Отъ этой неопредѣленности въ трагедію вошло раздвоеніе дѣйствія, интрига и неумѣнье закончить піесу естественнымъ образомъ. У Софокла все дѣйствіе закончено, всѣ событія естественны и правдоподобны, выходятъ и развиваются вслѣдствіе своей внутренней необходимости и послѣдовательности; у Эврипида этого мы нигдѣ не находимъ. Въ Андромахѣ такъ запуталось и усложнилось дѣйствіе вслѣдствіе интриги со стороны Герміоны и Менелая, который хочетъ избавиться отъ ребенка, но сваливаетъ всю отвѣтственность на свою дочь, что естественнаго выхода для него и отыскать нельзя. И вотъ для желанной развязки поэту оказался необходимъ Пелей, который появляется нежданно и негаданно. Это неправильное и ненормальное развитіе трагедіи есть уже признакъ близкаго ея упадка, показываетъ порчу вкуса и нравственное колебаніе народа, который, въ замѣнъ человѣческихъ стремленій, гоняется за громкими эффектами. Отъ этой порчи и самая развязка трагедіи становится неожиданною, неестественною. Эврипидъ для того, чтобы распутать дѣйствіе, которое, какъ мы видѣли въ Андромахѣ, слишкомъ запутывается и не можетъ разъясниться само изъ себя, выводитъ совершенно неожиданно на сцену такихъ лицъ, которыя или вовсе не имѣютъ внутренней и разумной связи съ дѣйствіемъ, или являются лишь затѣмъ, чтобы своимъ присутствіемъ смутно разъяснить усложнившееся дѣйствіе. Такое появленіе на сценѣ неожиданной силы или неожиданной помощи стали называть общимъ техническимъ терминомъ deus ex machina. Подобная аффектація понравилась французскимъ драматургамъ, которые вносили ее въ свои драмы не только въ теченіе своего классическаго XVIII вѣка, но даже и позднѣе того, что жена Аѳинскаго царя Ксута, Креуза, полюбила молодого жреца Іона, котораго Ксутъ усыновилъ и тѣмъ возбудилъ въ ней ревность къ невидимой сопернице. Креуза намѣревается отравить Іона, чтобы тѣмъ отомстить мужу за предполагаемую измѣну, и за это осуждается на смерть. Но Пиѳія спасаетъ мать и сына.

Безумный (неистовствующій) *Геркулесъ*, какъ и трагедія Іонъ, принадлежитъ къ ряду тѣхъ трагедій, гдѣ для завязки или развязки дѣйствія является необходимость въ участіи высшихъ силъ (deus ex machina). Содержаніе ея незамысловато. По окончаніи своихъ занятій Геркулесъ пошелъ въ Адъ, гдѣ пробылъ очень долго и о чемъ не знала его семья. Безвѣстное отсутствіе героя подало поводъ къ слухамъ объ его смерти. Похититель Ѳивскато престола Ликусъ, пользуясь этимъ, задумалъ погубить не только семейство Геркулеса, но и своего отца Амфитріона. Возвратившійся герой, узнавъ о злодѣйскомъ замыслѣ, наказываетъ преступника смертью. Разгнѣванная этимъ поступкомъ Юнона лишаетъ Геркулеса разума и онъ, въ безуміи своемъ, убиваетъ жену и дѣтей. Минерва удерживаетъ его отъ убійства Амфитріона и наводитъ сонъ. Проснувшись и вспомнивъ о жертвахъ своего изступленія, Геркулесъ хочетъ лишить себя жизни, но Тезей уводитъ его въ Аѳины, гдѣ и приносятъ они очистительную жертву.

Въ *троянкахъ* Эврипидъ изобразилъ паденіе Трои и несчастія знаменитыхъ троянокъ: Гекубы, Кассандры, Андромахи и Елены, изъ коихъ Андромаха съ сыномъ отъ Гектора Астіанаксомъ, по раздѣлу достается Неотполему, а Кассандра — Агамемнону. Въ трагедію введенъ хоръ троянскихъ дѣвъ, оплакивающихъ несчастную судьбу своего отечества. Въ каждой чертѣ царственныхъ плѣнницъ ярко блеститъ павшее величіе, покорное своей вѣчно-рабской долѣ, но не примиряющееся съ нею. Эта внутренняя борьба выражена поэтомъ съ особою яркостью въ Гекубѣ.

Трагедія *Вакханки* считается знатоками древней литературы и греческаго культа одною изъ выдающихся по художественно-пластической группировкѣ дѣйствующихъ въ ней лицъ, и по замыслу поэта—дать глазамъ зрителя яркую картину новаго обряда поклоненія Вакху.

Содержаніемъ ея служитъ смерть ѳивскаго царя Пентея. растерзаннаго своею матерью за то, что онъ противился введенію въ Ѳивы новыхъ игръ, сопровождавшихъ обрядъ поклоненія Вакху, какъ богу новому, вышедшему не изъ среды боговъ, опоэтизированныхъ Гезіодомъ въ его Ѳеогоніи и Гомеромъ въ Илліадѣ, а перекочевавшему въ Грецію изъ Индіи. Въ трагедіи дѣйствуютъ Пентей и Тирезій. Новому богу поклоненіе совершалось по ночамъ; его жрицы (вакханки), предоставленныя своей волѣ, распустивъ волосы по плечамъ, съ тирсами и тамбуринами, подъ звуки греческой музыки исполняли эффектныя пляски и тѣлодвиженія, доводившія зрителей до омраченія. Пентей и Тирезій, находя эту часть вакхова культа не согласною съ законами религіозной нравственности, противились ея распространенію и даже преслѣдовали подобныя ночныя мистеріи. Эта трагедія, бьющая на внѣшній эффектъ, была любимою народомъ и часто повторялась послѣ смерти Эврипида. Сынъ поэта, Эврипидъ младшій, послѣ отца поставилъ *Вакханокъ* на сцену съ такою великолѣпною и дорогою обстановкою и роскошью, что приводилъ въ восторгъ зрителей, сходившихся на представленіе съ громадномъ числѣ.

Сатирическая трагедія *Циклопъ* составляетъ переходъ отъ трагедіи, утратившей свое значеніе со смертію послѣдняго великаго трагика, къ комедіи, заступившей ея мѣсто по естественному ходу вещей. Содержаніе ея взято изъ извѣстнаго эпизода Одиссеи—пребыванія Улисса у Циклопа. Старикъ Силенъ съ своими дѣтьми—сатирами попался во власть одноглазаго Циклопа, который заставилъ своихъ плѣнниковъ пасти свое стадо. Буря забрасываетъ на островъ Улисса, который, выколовъ единственный глазъ чудовищу, освобождаетъ плѣнниковъ. На радостяхъ Старикъ Силенъ напивается на славу; не отстаютъ отъ него и сатиры, и въ пьяномъ видѣ вмѣстѣ съ опьянѣвшимъ-же Циклопомъ начинаютъ пляски очень грубаго, неприличнаго и оскорбляющаго скромность свойства.

Мы уже говорили, что религіозныя празднества въ честь Вакха составляли колыбель всякаго рода драматическихъ произведеній. Какъ диѳирамбъ легъ въ основу трагедіи, такъ и фаллическія пѣсни въ основу, сперва сатирической драмы, а затѣмъ и комедіи. Необходимымъ условіемъ для сатирической драмы становились танцы и костюмировка дѣйствующихъ въ ней лицъ. Естественно, что танцы, подъ вліяніемъ вина и возліяній, составлявшихъ религіозную потребность при обрядѣ поклоненія богу, покровителю веселья и пировъ, не могли отличаться тѣмъ изяществомъ, граціей и скромностью, какихъ требовало эстетическое развитіе благовоспитаннаго грека, и время отъ времени принимали грубый, пошлый, даже неприличный характеръ. Низводя боговъ съ Олимпа къ домашнему очагу смертныхъ, заставляя героевъ участвовать въ компаніи сатировъ, фавновъ и силеновъ, драма этого рода совершенно убила трагедію, которая послѣ Эврипида уже не могла найти ему преемниковъ.

Кромѣ трехъ разсмотрѣнныхъ нами трагиковъ извѣстны *Іонъ* Хіосскій, современникъ Эсхила, написавшій трагедіи *Агамемнонъ* и *Фениксъ*, современникъ Эврипида драматическій писатель *Ахей* и другой *Ахей* сиракузскій, писавшій не дошедшія до насъ драмы сатирическія. *Мосхіонъ* написалъ двѣ недошедшія до насъ трагедіи *Ѳемистокла* и *Федру*. Сынъ Эсхила *Эвфоріонъ* за одну изъ своихъ трагедій получилъ на состязаніи награду. *Астидамъ* написалъ 240 трагедій, получилъ 15 наградъ, но его творенія утрачены. *Неофронъ*, убитый по повелѣнію Александра Македонскаго вмѣстѣ съ своимъ другомъ Калисфеномъ, написалъ 120 трагедій, изъ которыхъ выдающеюся считалась *Медея*.

Хотя послѣ Эврипида и были попытки писать трагедіи, но попытки неудачныя. Трагедія кончилась, не получивъ для себя изъ жизни никакого содержанія, и уступила свое мѣсто комедіи, для которой совершенно измѣнившаяся греческая жизнь дала богатый матеріалъ. Не смотря на то, любовь и уваженіе къ великимъ трагикамъ были такъ велики, что, и по смерти ихъ, время отъ времени ставились на сцену ихъ піесы, особенно при недостаткѣ новаго репертуара. Но при этомъ произошли весьма печальныя для драмы послѣдствія. Когда сами поэты перестали являться на состязаніе и участвовать въ постановкѣ піесъ, стало упадать и званіе актера, поддерживаемое прежде тѣмъ, что въ числѣ актеровъ были и сами трагики. На актеровъ стали смотрѣть, какъ на ремесленниковъ, торгующихъ чужимъ умомъ. Потерявъ разъ свое значеніе, актеры уже не могли поднять его до прежней высоты. Вслѣдствіе этого составились между ними труппы, общества, которыя переѣзжали изъ города въ городъ и повсюду давали свои представленія. Съ этимъ вмѣстѣ появилось неизбѣжное искаженіе древнихъ трагедій, потому-что не было одного двигателя, а каждый изъ корифеевъ кочующей труппы обращалъ вниманіе лишь на то мѣсто въ піесѣ, которое приходилось ему по силамъ, и гдѣ онъ могъ выказать свой талантъ, чтобы собрать болѣе выгодный заработокъ. Появились выпуски, сокращенія, передѣлки подлинниковъ, а вѣрные списки стали рѣдкостью. Вслѣдствіе этого аттическій ораторъ и государственный дѣятель Ликургъ Ивій провелъ законъ (около 330 г. до Р. Х.), въ силу котораго опредѣлено было отыскать подлинные и несомнѣнные оригиналы трагедій Эсхила, Софокла и Эврипида, и съ нихъ списать самыя точныя копіи. Эти копіи, внимательно просмотрѣнныя, хранились вмѣстѣ съ оригиналами въ государственномъ архивѣ и лежали на отвѣтственности одного изъ начальниковъ республики. Въ послѣдствіе времени египетскій царь Птоломей III взялъ ихъ въ Александрію съ тѣмъ, чтобы ихъ исправить по рукописямъ трехъ поэтовъ, будто бы хранившимся въ Александрійской библіотекѣ; но онъ взятыхъ подлинниковъ не возвратилъ, а прислалъ съ нихъ только копіи, хотя въ обеспеченіе и положилъ 15 талантовъ *).

---

*) *Талантъ* у грековъ не была монета, имѣвшая вещественную цѣнность, а денежная единица опредѣленнаго вѣса и счета. Такъ напримѣръ, съ троянской войны до 594 г. до Р. Х. золотой талантъ выражалъ $47^{2}/_{3}$ фун. золота, или 12,978 р. сер. на наши деньги, а серебряный считался въ $12^{1}/_{2}$ разъ менѣе. Послѣ 594 года цѣнность золотаго таланта была 10,883 р. сер., а серебрянаго въ 10 разъ менѣе.

Приведемъ здѣсь цѣнность золотаго и серебрянаго таланта у другихъ народовъ.

Золотой Вавилонскій, Персидскій и Мидійскій тал. равнялся.	12,570	р. сер.
— Египетскій	29,760	—
— Іудейскій	11,600	—
Серебряный Вавилонскій, Персидскій и Мидійскій . . .	967	—
— Египетскій.	2,480	—
- Іудейскій . . . . около	967	—

Прежде, чѣмъ перейдти къ исторіи комедіи, обратимъ вниманіе на драму *сатирическую*, которая составляла, какъ мы уже и замѣтили выше, переходъ отъ трагедіи къ комедіи, и игралась послѣ трагедіи для смягченія трагическаго впечатлѣнія. Изобрѣтателемъ ея считаютъ Пратинаса *). Она сходна была съ трагедіею тѣмъ, что въ ней являлись герои и полубоги только не въ ихъ государственной, міровой, а въ домашней дѣятельности, около домашняго очага. Вмѣстѣ съ героями выводились на сцену уроды и чудовища, которые смѣшили народъ своимъ безобразіемъ, шутками, пошлостью, а иногда и весьма не прилиными сценами. Всѣ эти безобразія въ формѣ фавновъ и сатировъ [21], при участіи Силена [22], пародировали въ хорѣ иногда трогательное, иногда серьезное дѣйствіе, представляемое на сценѣ. Такъ-какъ хоръ этой драмы состоялъ изъ сатировъ, то отъ нихъ она получила и названіе. Эта пародія походила отчасти на наши современные, пошлые водевили или фарсы, отчасти на балаганныя представленія, въ которыхъ главная роль выпадаетъ на долю полишинеля, или по простонародному говору—паяца.

Происхожденіе комедіи и ея первоначальный характеръ.

Говоря о происхожденіи трагедіи **), мы замѣтили, что на праздникахъ въ честь Вакха пѣли пѣсни и гимны двухъ родовъ: одни (диѳирамбы)

---

*) *Пратинасъ* жилъ и писалъ въ началѣ V в. до Р. Х. Онъ имѣлъ сильное вліяніе на развитіе греческаго театра и отдѣлилъ серьезную трагедію отъ сатирической драмы, давъ не лишенные интереса образцы для послѣдней. Изъ 50-ти, написанныхъ имъ піесъ, 29 сатирическаго содержанія. Соединясь съ греческимъ лирикомъ и дифирамбистомъ *Лазомъ*, соперникомъ поэта Симонида, Пратинасъ основалъ въ Аѳинахъ *Дифирамбическую школу*. Отъ него дошли до насъ отрывки изъ его *Гипорхема*—сборника пѣсенъ, или хоральнаго пѣнія съ танцами и музыкой, посвященнаго покровителю искусствъ Аполлону.

**) См. стр. 48—50.—Туловъ въ своемъ *Руководствѣ къ познанію родовъ, видовъ и формъ поэзіи* (стр. 256) дѣлаетъ слѣдующую, весьма основательную замѣтку о происхожденіи комедіи. «Слово комедія, говоритъ профессоръ, по одному мнѣнію, происходитъ отъ κῶμος—пированье, которымъ сопровождались Діонисіи, или Вакханаліи, празднуемыя при началѣ новаго солнечнаго года, и ᾠδή—пѣснь; по другому, существовавшему уже и во время классической древности, отъ κώμη—село, поле, и ᾠδή—пѣснь. Оба эти словопроизводства равно согласны съ самою сущностью комедіи: какъ почти у всѣхъ язычниковъ, такъ и у Грековъ, одни изъ религіозныхъ обрядовъ совершались внутри храмовъ, въ городахъ; другіе—внѣ предѣловъ города—въ рощахъ, на холмахъ, на берегахъ рѣкъ и на поляхъ. Вѣроятно Діонисіи характера важнаго, давшія начало трагедіямъ, празднуемы были въ городахъ, въ слѣдствіе чего и названы были городскими; напротивъ того другія Діонисіи (изъ которыхъ развилась комедія), совершались внѣ предѣловъ города, на поляхъ, почему и названы были сельскими или полевыми Діонисіями, а пѣсни, которыми онѣ сопровождались,—комедіями, т. е. сельскими, полевыми пѣснями.

относились прямо къ обрядовой части богослуженія, имѣли религіозный характеръ, были важны, торжественны, и потому легли въ основу трагедіи, другія (фаллическія) были полны сарказмовъ, неудержимой веселости, остротъ, каламбуровъ и насмѣшки, и только стороною касались обрядовой части. Собиравшіеся на праздники убивали время по своему, проводя его, какъ кому приходило въ голову. Люди беззаботнаго характера прибавляли къ первоначальному фаллическому хору шутки, насмѣшки и разсказы игриваго содержанія. Не рѣдко эти шутки и остроты переходили въ веселую перебранку и передразниванье. Для полноты этихъ забавныхъ и острыхъ игръ вставляли ѣдкій и шутовской эпизодъ въ родѣ нашего пролога (по греч. paràbasis—παράβασις). Изъ этихъ-то началъ и произошла комедія.

Начавшись съ игръ въ честь Вакха и развиваясь изъ хора, подобно трагедіи, комедія развивалась вмѣстѣ съ нею, но скрывалась сперва въ селеніяхъ и деревняхъ, и явилась въ городахъ, особенно же въ Аѳинахъ тогда, когда высокія страсти, свойственныя лишь исключительнымъ и сильнымъ натурамъ, переродились въ страстишки, свойственныя всякому человѣку, и получили вслѣдствіе этого мелочной и обыденный характеръ. Развиваясь вмѣстѣ съ трагедіей, комедія тѣмъ отличилась отъ нея, что шла постепенно впередъ и улучшалась, тогда какъ трагедія послѣ Эврипида совершенно упала по недостатку содержанія и съ измѣненіемъ общественной жизни. Трагедія прекратилась сама-собою: комедія была убита, или сдавлена внѣшнею силою. Трагедія постоянно любила городъ, богатую и роскошную обстановку; комедія была довольна селеніемъ и деревянными подмостками. Пѣсни фаллическія были въ деревняхъ въ большомъ ходу, и жители Аттики собирались пѣть ихъ толпами. При этихъ деревенскихъ пѣсняхъ была полная свобода, иногда доходившая до наглости, потому-что на праздникахъ Вакха и другихъ веселыхъ божествъ казалась законною и священною всякая свобода и радость, даже самая пошлая и необузданная. Участвовавшіе въ этихъ играхъ, въ различныхъ костюмахъ, на телѣгахъ или на ослахъ ѣздили при большомъ стеченіи народа изъ деревни въ деревню, шутили, острили, дразнили проходящихъ, которые, въ свою очередь, не оставались въ долгу и старались перещеголять остряковъ. Эта игра въ остроты и каламбуры забавляла присутствующихъ. Отъ этой свободы комедія приняла рѣзкій и смѣлый

Но необходимую принадлежность этихъ послѣднихъ составлялъ κῶμος—пиръ, на которомъ, между прочимъ распѣвались пѣсни, послужившія основной комедіи, и которыя поэтому могли быть названы комедіями т. е. пѣснями, распѣваемыми на вакхическихъ пирахъ, во время полевыхъ Діонисій. Это послѣднее объясненіе кажется вѣрнѣе, по крайней мѣрѣ оно принято лучшими изъ новѣйшихъ филологовъ. Какое бы ни было, впрочемъ происхожденіе словъ: трагедія и комедія, несомнѣннымъ остается, что этими словами назывались прежде пѣсни, распѣваемыя на Вакховыхъ празднествахъ, а потомъ стали называться драматическія произведенія, развившіяся изъ этихъ пѣсенъ.

тонъ, который сохранила во все время своего существованія. Въ послѣдствіе времени къ хору и фаллическимъ пѣснямъ прибавились танцы и пантомина, такъ-что странствующія труппы нашли для себя удобнымъ и выгоднымъ перебраться въ города. Съ развитіемъ ихъ представленій и улучшеніемъ обстановокъ, ихъ пригласили въ Аѳины, гдѣ само правительство дало имъ средства обставить приличнымъ образомъ ихъ маленькія піески. Представленія этого рода до того нравились народу, что одна изъ комическихъ трупъ постоянно осталась въ Аѳинахъ.

О первыхъ судьбахъ аѳинскаго комическаго театра мы не можемъ сказать ничего положительнаго по недостатку историческихъ свѣдѣній, такъ-что многое намъ приходится угадывать. Извѣстно лишь одно, что *Сузаріонъ Мегарскій* былъ однимъ изъ первыхъ комическихъ писателей и актеровъ. Отдѣлилъ комедію отъ вакхическихъ игръ и фаллическихъ пѣсенъ и далъ ей новое направленіе дорическій поэтъ *Эпихармъ*, родившійся на островѣ Косѣ около 540 г. до Р. Х. Въ молодыхъ лѣтахъ онъ поселился въ Сициліи, жилъ сперва въ Мегарѣ, потомъ въ Сиракузахъ при дворѣ царей Гелона и Гіерона. Онъ считается создателемъ и представителемъ особаго рода греческой комедіи—*дорическо-сицилійской*, сюжеты для которой хотя и бралъ изъ миѳологіи, но низводилъ боговъ на степень незавидную, придавая имъ свойства порочныхъ и распущенныхъ людей, которыми въ его время уже богаты были греческіе города и области.

Въ греческой жизни были замѣтны два явленія: постепенное возвышеніе и паденіе, или движеніе впередъ и движеніе назадъ. Этимъ двумъ періодамъ соотвѣтствовала и комедія, которую дѣлятъ на древнюю и новую. Древняя, идущая до 30-ти тиранновъ (около 210 г. до Р. Х.) была послѣднею похоронною пѣснію славному времени Греціи; новая, представителемъ которой считаютъ Менандра, начинала новый порядокъ вещей. Древняя комедія отличалась смѣлостію языка, беспощадностью къ извѣстнымъ личностямъ, политическимъ направленіемъ и при всемъ томъ иногда и цинизмомъ. Таковы комедіи Аристофана *). Въ нихъ судились одинаково и вождь и простой гражданинъ, и философъ и поэтъ. Она нападала на все и на всѣхъ, въ чемъ и въ комъ только видѣла зло, или уклоненіе отъ гражданскаго долга и обязанностей. Она поражала не только отвлеченные пороки и заблужденія, но мѣтила прямо на личности, выводя на сцену маски, совершенно схожія съ тѣми, которыя подпадали ея негодованію.

---

*) Плутархъ, сравнивая комедіи Аристофана съ Менандровыми, отдаетъ предпочтеніе послѣднимъ и тѣмъ самымъ впадаетъ въ грубую ошибку. Проводить параллель между этими комиками не возможно и не мыслимо. Жизнь аѳинянъ во время Перикла была далеко не такова, какою стала она подъ Македонскою опекою. Естественно, что съ перемѣною общественнаго культа, при совершенно-противоположномъ взглядѣ правителей на общественную жизнь грека, долженъ былъ измѣниться и характеръ комедіи.

Но до этого она дошла все-таки вслѣдствіе распаденія общественной жизни, которую могла смѣло и беспощадно выставлять на показъ. Мѣсто глубокихъ страстей и благородныхъ порывовъ заняли страстишки и интрига. Прежде всѣ силы Греціи были состедоточены на томъ, чтобы добыть себѣ свободу и славу, безъ которыхъ грекъ былъ самъ не свой. Но прошло время битвъ; народъ успокоился, зажилъ среди наслажденій, доставляемыхъ искусствомъ и прелестью покоя; словомъ, народъ сталъ барствовать. Въ самыхъ Аѳинахъ явились люди, которымъ стало завидно и досадно смотрѣть на возрастающее счастье согражданъ. Послѣ Перикла, покровителя наукъ и искусствъ, идетъ рядъ администраторовъ менѣе образованыхъ, менѣе честныхъ и безкорыстныхъ, вовсе не думавшихъ о славѣ отчизны, а преданныхъ эгоизму и корысти. Неблагонамѣренные въ своихъ дѣйствіяхъ они то сознательно и систематически, то безсознательно стали разрушать общественное благосостояніе. Зло лежало не въ массѣ народа, такъ-какъ не всѣ ему сочувствовали, а въ отдѣльныхъ личностяхъ. Честнымъ и правдивымъ людямъ, любящимъ славу своего государства, вести открытую борьбу съ злоупотребителями своихъ правъ было невозможно; между тѣмъ нужно было указать на зло всему народу За это-то и взялась комедія. Вотъ вслѣдствіе чего древняя комедія получила личный и политическій характеръ и сдѣлалась неумолимымъ судьею надъ тѣми, которые во зло употребляли свои права и положеніе.

Изъ комическихъ писателей Греціи извѣстны Кратинъ (500—430 л. до Р. Х.), написавшій 2 комедію, и современникъ Аристофана Эвполисъ, написавшій 17 комедій. За ними идутъ аѳинянинъ Ферекратъ, комикъ Платонъ, Аристофанъ и Менандръ. Мы обратимъ вниманіе на двухъ послѣднихъ.

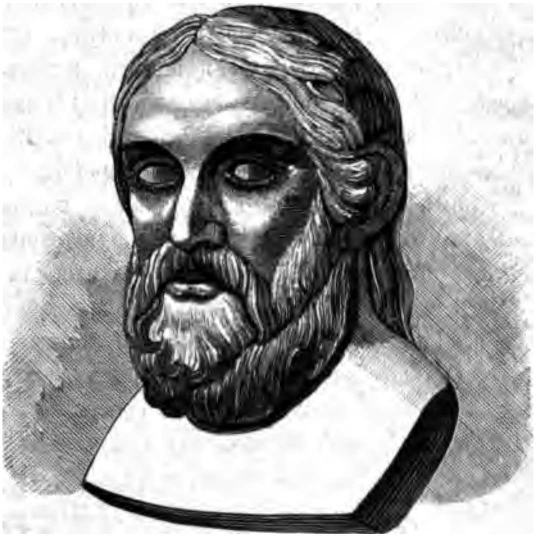
Аристофанъ. Значеніе и характеръ его комедіи.

Аристофанъ на зналъ широкой, изящной, но уже надломленной во всѣхъ частяхъ своихъ, греческой городской жизни, потому-что до 17 лѣтъ прожилъ въ деревнѣ, среди стариковъ, воевавшихъ при Саламинѣ и на полѣ Мараѳонскомъ Лучшая пора его молодости прошла въ кругу лучшихъ людей. Отъ нихъ онъ наслушался разсказовъ о славныхъ дняхъ Греціи, о той правдивой доблести, которая служила греку славою, о тѣхъ подвигахъ, которые составляли его гордость. Все это развило въ немъ прямоту души, благородство характера, неподкупную честность и смѣлую правдивость. Неизвѣстно, гдѣ и когда онъ родился *), но былъ со-

---

*) Отецъ его былъ какой-то Филиппъ или Филиппидъ, но неизвѣстно, поселянинъ или городской обыватель Одни считаютъ его родиной Аѳины, другіе—островъ Родосъ.

временникомъ великихъ событій и переворотовъ. Это мы видимъ изъ того, что большая часть его комедій была играна во время Пелопонезской войны, въ теченіе которой находимъ его въ Аѳинахъ. За 427 лѣтъ до Р. Х. на него пало обвиненіе со стороны Клеона въ неправильномъ присвоеніи званія аѳинскаго гражданина, которое, быть можетъ, въ его родѣ и не было наслѣдственнымъ; но Аристофанъ дважды оправдался отъ этого обвиненія, что показываетъ, что на это званіе имѣлъ право, и по семейнымъ связамъ принадлежалъ Аѳинамъ. Эта судейская тяжба не прошла даромъ Клеону и вызвала Аристофана написать одну изъ лучшихъ его комедій *Всадники*. Проживъ молодость въ деревнѣ, онъ свыкся съ простой и безыскуственной жизнью, не испорченной ложной роскошью и начавшимъ появляться въ Аѳинахъ сибаритствомъ. Переѣхавъ, по обстоятельствамъ, въ городъ, онъ тотчасъ же замѣтилъ всѣ недостатки общества и особенно злоупотребленія демагоговъ. Онъ увидалъ, что теперешніе аѳиняне вовсе не тѣ греки, о которыхъ составилъ себѣ понятіе по разсказамъ стариковъ. Онъ увидалъ, что не любовь къ славѣ, не доблести отечества двигаютъ дѣятельностью его современниковъ; но всѣми ихъ дѣйствіями заправляютъ другія мелкія и низкія страсти: эгоизмъ, честолюбіе, щепетильность, дрязги, раздоры, которые довели Грецію до междоусобной войны. Наконецъ не укрылось отъ его вниманія и то, что не столько общественная порча народа, склонявшагося предъ демагогами, сколько сами демагоги, втягивавшіе Грецію въ междоусобную войну, чтобы въ мутной водѣ ловить рыбу, способствовали неизбѣжной погибели Греціи. Полный любви къ родинѣ и ненависти къ такимъ казнокрадамъ, честный и правдивый, не могъ Аристофанъ удержать своего негодованія и рѣшился показать народу всю нелѣпость общественнаго поведенія, выведя его самаго на его же собственный судъ. Онъ въ своихъ комедіяхъ затронулъ всѣ вопросы, которые касались слабыхъ сторонъ общества. Въ комедіи *Ахарняне*, поставленной на аѳинскомъ театрѣ въ 425 г. до Р. Х., онъ объяснялъ аѳинянамъ, что отъ войны, въ которую бесполезно вовлекли ихъ, нельзя ожидать ничего хорошаго. Ту же самую цѣль имѣла и другая его комедія *Міръ*, игранная черезъ 4 года послѣ „Ахарнянъ“.



Но самое большое зло и несчастіе онъ видѣлъ въ томъ, что мѣсто Перикла заступилъ кожевникъ Клеонъ, которому бесчестными происками удалось упрочить свое вліяніе надъ народомъ. Негодуя на Клеона, какъ на бесчестнаго правителя, притѣсняющаго и грабящаго государство, онъ имѣлъ противъ него и личную вражду, вслѣдствіе двукратнаго судебнаго съ нимъ процесса. Такое двойное негодованіе вызвало самую ѣдкую его комедію *Всадники*, которая была направлена прямо на Клеона. Но въ ней досталось и народу. Народъ представленъ въ ней подъ нарицательнымъ именемъ *Демоса* (démos—δῆμος—народъ) безсильнаго, выжившаго изъ ума старика, который по своей глупости позволилъ сѣсть себѣ на шею кляузному приходимцу и казнокраду. Самъ Клеонъ вмѣстѣ съ своимъ пріятелемъ колбасникомъ черезъ поблажку, угодливость, лесть и обманъ сперва выкланялъ къ себѣ пріязнь народа, а потомъ все забралъ въ свои руки и обратилъ все въ свою личную пользу, со всего получая контрибуцію. Но наконецъ всѣ кляузы, всѣ мошенничества и продѣлки въ комедіи открыты; облѣнившійся Демосъ помолодѣлъ освѣжился, собралъ свои силы, понялъ своихъ притѣснителей и рѣшился противодѣйствовать имъ, почуявъ въ себѣ тѣ силы, которыя нѣкогда волновали Саламинскихъ и Мараѳонскихъ героевъ.

Кромѣ этихъ недостатковъ порча жизни происходила и отъ другого явленія, имѣвшаго весьма печальную сторону. Мы видѣли, что при Эврипидѣ появившаяся философія поколебала въ основаніи жизнь грековъ. Событіе отрадное, потому-что великая заслуга человѣка открыть истину явленій, до тѣхъ поръ еще смутно понимаемыхъ, или представляемыхъ въ весьма поэтическомъ видѣ. Правда, что открытая истина жизни холодитъ человѣка, но за то дѣлаетъ его разумнѣе въ его дѣйствіяхъ. Вмѣстѣ съ этою свѣтлою стороною преобладанія разума надъ поэзіею появилось рука объ руку другое грустное явленіе; это была ложная философія (софистика), которая содѣйствовала дрязгамъ жизни, развивала кляузы, доводила грековъ до сутяжничества. Всякая бездѣлица могла быть поводомъ къ серьезной тяжбѣ, ссорѣ, даже враждѣ. Такую порчу нравовъ Аристофанъ осмѣялъ въ комедіи *Осы*. Всякое крупное явленіе жизни находило въ комедіи Аристофана себѣ отголосокъ: то она вмѣшивалась въ государственныя дѣла, то силилась прекратить невыгодную войну, то раскрывала недобросовѣстность и развратъ временныхъ правителей, то казнила и осмѣивала ложную философію.

Изъ 54 написанныхъ Аристофаномъ комедій, до насъ дошло только одиннадцать *). Мы здѣсь приведемъ содержаніе комедіи *Облака*, и посмотримъ, какую мысль хотѣлъ въ ней высказать Аристофанъ. Но для этого намъ должно сказать нѣсколько словъ о современной ему философіи,

---

*) Вотъ названія этихъ комедій. Ахарняне, Всадники, Облака, Шмели или Осы. Птицы, Миръ, Женщины на праздникѣ Тесмофорій, Лизистрата, Лягушки, Женщины въ народномъ собраніи и Плутусъ. Облака и Лизистрата переведены на русскій языкъ. но съ пропусками.

Какъ скоро появляется въ человѣкѣ самосознаніе, появляется вмѣстѣ съ нимъ и стремленіе объяснить окружающія его явленія. Переходя отъ предмета къ предмету, отыскивая начало видимыхъ явленій, человѣкъ невольно доходитъ до вопроса: откуда все произошло и что такое за сила за могущество, которыя управляютъ всѣми физическими и нравственными явленіями? У грека, въ первое время господства космогоническихъ началъ и преобладанія поэтическихъ преданій, сохранившихся до сей поры у Гезіода въ его Ѳеогоніи, и у Гомера въ Иліадѣ и Одиссеѣ, были о началѣ міра и происхожденіи верховныхъ боговъ самыя смутныя понятія. Такая истина, что *все вышло изъ ничего, по одному лишь творческому слову Создателя*, никакъ не могла совмѣститься въ умѣ язычника, какъ-бы онъ ни былъ развитъ. Отъ этого у грековъ появилось ученіе о *матеріи*, изъ которой произошла вселенная. Появились отдѣльныя школы, въ которыхъ главнымъ предметомъ занятій сталъ этотъ матеріялизмъ. Управляющіе школами мудрецы или философы начали разъяснять мірозданіе каждый по своему крайнему разумѣнію. Такъ *Ѳалесъ* говорилъ, что все произошло изъ воды, *Анаксименъ* все производилъ изъ воздуха, *Гераклидъ* изъ огня, *Ферекидъ* изъ эѳира и земли, а *Демокритъ* и *Анаксагоръ* изъ атомовъ *). Всѣ эти противорѣчащія мнѣнія породили споры, образовали партіи, на которыя раздѣлился греческій народъ. Вопросъ о началѣ міра слился съ вопросомъ о происхожденіи божества. Дѣло пошло такъ, что въ началѣ допустили пантеизмъ, а потомъ дошли и до атеизма, т. е. до отрицанія божества. Проповѣдникомъ перваго ученія былъ *Ксенофанъ*, родившійся и воспитавшійся въ іонійскомъ городѣ Колофонѣ. Оттуда онъ перешелъ въ греческую колонію *Элею*, бывшую въ Южной Италіи, и тамъ основалъ *элеатическую школу*. Темою ученія этой школы была та мысль, что все существующее составляетъ одно нераздѣльное цѣлое, и что, слѣдовательно, божество и вселенная—одно и тоже. Основавъ свое ученіе на строгой системѣ, элеатики развивали и ту мысль, что человѣку нужно жить умомъ, а не чувственными впечатлѣніями, которыя весьма обманчивы и не прочны. Въ этой школѣ особенно развилась діалектика, т. е. искусство говорить хорошо, ясно, убѣдительно и вмѣстѣ съ тѣмъ увлекательно. Около 350 л. до Р. Х. элеатическая школа потеряла свое значеніе, потому-что въ ней не оказывалось даровитыхъ учителей, а между тѣмъ усилились другія школы. Но ея развитою діалектикой воспользовались такъ называемые *софисты*. Это были ученые спеціалисты, занимавшіеся какой нибудь отдѣльной наукой или знаніемъ, и излагавшіе свой предметъ съ искусствомъ элеатической діалектики.

---

*) Всемірная Исторія Шлоссера, т. I, стр. 351 и далѣе т. II, стр. 214—262.

Особенно славились софисты знаніемъ математики, метафизики, краснорѣчія и естественныхъ наукъ. Но вскорѣ эти полезные дѣятели утеряли къ себѣ уваженіе. Поддавшись жаждѣ *пріобрѣтенія* и желая вызвать еще большее къ себѣ удивленіе, они развили свое діалектическое искусство до того, что умѣли показать одинъ и тотъ же предметъ съ хорошей и дурной стороны, судя по обстоятельствамъ, и доказывать между тѣмъ, что и самая дурная сторона въ предметѣ имѣетъ свое хорошее значеніе. Софисты дошли наконецъ до того, что всѣхъ убѣждали въ томъ, что нѣтъ исключительно ни хорошихъ, ни дурныхъ явленій, что всякое дѣйствіе одинаково, но получаетъ хорошее или дурное значеніе случайно, вслѣдствіе условій жизни, или установленнаго закона, — что человѣку по этому можно и не стѣсняться въ своихъ дѣйствіяхъ, потому-что онъ обязанъ удовлетворять всѣмъ своимъ желаніямъ.

На сколько неосновательно и вредно было ученіе софистовъ, это видно изъ его сущности. Оно породило въ Греціи нравственную порчу, обманы, лихоимство, неправду и происки. Но къ этой порчѣ прибавилось другое не менѣе грустное явленіе — *сомнѣніе* (скептицизмъ отъ глагола sképtomai — σκέπτομαι — издали смотрю, изслѣдываю неизвѣстный, сомнительный предметъ), которое было слѣдствіемъ неумѣнья разрѣшить вопросъ о свойствѣ и силѣ олимпійскихъ боговъ. Начавшись съ религіи, скептицизмъ вошелъ въ жизнь и довелъ грековъ до такой мысли, что нѣтъ ничего въ мірѣ прочнаго и постояннаго. Такое смутное понятіе о непостоянствѣ и измѣняемости явленій міра дошло, наконецъ, до отрицанія вѣчной истины и божества и породило *атеизмъ*.

Въ то самое время, когда философы и софисты захватили въ свои руки полное развитіе и образованіе молодыхъ людей, противъ нихъ выступилъ *Сократъ* съ новымъ ученіемъ *объ истинѣ и добродѣтели, какъ основныхъ началахъ человѣческой жизни*. Онъ родился въ Аѳинахъ въ 468 г., а по другимъ — въ 470 г. до Р. Х. Отецъ его Софронискъ былъ скульпторомъ, а мать Фенарета повивальною бабкою. Сперва Сократъ занимался подъ руководствомъ отца ваяніемъ; но вскорѣ увлекся общимъ въ то время философскимъ стремленіемъ — искать истины въ природѣ вещей. Среди философовъ, поставившихъ своей задачей *опредѣлить всеобщую истину* чрезъ изученіе началъ всего существующаго въ природѣ, появилась секта философовъ-софистовъ, отрицавшихъ возможность всеобщей истины. Представителями этого вреднаго и безнравственнаго ученія были *Горгій, Протагоръ, Продикъ, Элисъ, Полусъ* и ихъ послѣдователи. Обратимъ вниманіе на первыхъ троихъ, чтобы понять сущность ихъ софистики. *Горгій* или Горгіасъ (487—380 до Р. Х.) родился въ Сицилійскомъ городкѣ Леонтинѣ. Переселясь въ Аѳины, прославился ловкимъ и неотразимымъ краснорѣчіемъ, образовалъ особую школу, задачею которой было научиться доказывать, что общей истины, общечеловѣческой добродѣтели нѣтъ, что благо и зло зависитъ отъ существа человѣческой природы, и потому всякое благо для одного можетъ быть зломъ для другого. Онъ явился ярымъ противникомъ Сократа. *Протагоръ*, уроженецъ ѳракійскаго города Абдеры (489—408 до Р. Х.), былъ сперва носильщикомъ, потомъ открылъ на родинѣ школу грамматики, риторики и поэзіи, и установилъ обязательную плату за уроки, чѣмъ и воспользовались софисты для своего обогащенія. Перенесъ свое ученіе въ Аѳины, но былъ обвиненъ въ безбожіи, въ совращеніи людей съ пути добродѣтели и приговоренъ къ наказанію; но бѣжалъ отъ заслуженной кары и погибъ въ морѣ. Основою его ученія было, что законъ, правда, добродѣтель—понятія условныя, что одинаково можно защищать правду и ложь, добро и зло, добродѣтель и порокъ, что все зависитъ отъ воли и каприза человѣка. Всѣ сочиненія Протагора по приговору аѳинскихъ властей были сожжены. *Продикъ*, ученикъ Протагара, родился на островѣ Хіосѣ за 430 л. до Р. Х. Переселясь въ Аѳины, онъ поддерживалъ софистическіе принципы своего учителя, а по увлекательному краснорѣчію имѣлъ сильное вліяніе не на одну молодежь, но и на старцевъ. Софисты эти имѣли очень много послѣдователей, такъ-какъ всякому желательно было научиться искусству изъ чернаго дѣлать бѣлое, во лжи и обманѣ видѣть глубокую истину и на оборотъ. Софисты ловко пользовались такимъ положеніемъ дѣлъ и начавшимся растлѣніемъ жизни и, получая плату за свое вредное ученіе, наживали огромные капиталы.

Противъ нихъ выступилъ *Сократъ* съ трудною задачею: уяснить существо и свойство человѣческой природы, искать истины повсюду и во всемъ, преимущественно же въ существѣ человѣческаго духа. Для доступности и упрощенія своей задачи онъ избралъ новый способъ обученія—живую бесѣду съ своими слушателями, которая впослѣдствіи распространилась повсюду и получила названіе *сократическаго метода*. Цѣль такихъ бесѣдъ состояла въ ознакомленіи слушателей съ житейской мудростью, дѣлающей человѣка счастливымъ. Въ основу такой мудрости Сократъ клалъ общечеловѣческое начало—добродѣтель, состоящую изъ осторожности, осмотрительности въ своихъ дѣлахъ и поступкахъ, изъ твердости, справедливости и умѣренности въ своихъ желаніяхъ. Развивая ученіе о нравственности, онъ переходилъ къ ученію о началѣ всѣхъ началъ, о силѣ надъ всѣмъ видимымъ и невидимымъ, какъ о совершеннѣйшемъ божествѣ. Принимая божество, какъ единосущное начало, Сократъ дошелъ до убѣжденія въ вѣчной загробной жизни, для достиженія которой человѣку нужна добродѣтель. Новое свое ученіе Сократъ излагалъ съ такою ясностью, простотою и общедоступностью, что одинаково увлекалъ за собою и юношей и взрослыхъ, и простыхъ гражданъ и государственныхъ людей. А чтобы слово его не расходилось съ дѣломъ и ученіе не было простою фразою, самъ Сократъ въ самóмъ себѣ представлялъ образецъ добродѣтели, кротости и повиновенія закону, какъ въ общественной, такъ и въ семейной своей жизни; послѣдняя же была не красна и не радостна. Жена его Ксантиппа была женщина злая, капризная, неспокойная и подозрительная, вслѣдствіе чего наносила ему много оскорбленій и горя. Онъ терпѣливо и даже безъ ропота переносилъ всѣ домашнія невзгоды и тѣмъ заслужилъ отъ общества, особеннно же отъ своихъ учениковъ глубокое уваженіе, доходившее до обожанія, что доказывается тѣмъ, что ученики его, по смерти своего учителя, поставили мѣдную статую и построили ему, какъ полубогу, особый храмъ. Но враги и завистники Сократа обвинили его въ безбожіи и совращеніи молодыхъ людей, за что недоброжелательные судьи заключили его въ темницу и приговорили къ смерти. Ученикъ и другъ его Критонъ, по богатству своему имѣвшій въ городѣ большое вліяніе, уговаривалъ своего учителя бѣжать изъ тюрьмы, предоставляя къ тому всѣ средства; но Сократъ остался вѣренъ самъ себѣ и предпочелъ смерть позорному бесчестію. Когда же раскрылась полная невиновность Сократа и выяснилась возведенная противъ него клевета, главный его обвинитель, поэтъ Милосъ, былъ присужденъ къ смерти, а два его сообщника: ораторъ Ликонъ и кожевникъ Анитосъ были изгнаны изъ отечества.

Сократъ училъ повсюду: и съ каѳедры, и на дому, и на площади, и въ мастерскихъ. Бесѣды его были разговорныя, живыя, вызывавшія противника на споръ. Знакомство съ самимъ собою, изученіе самого себя—вотъ была тема его ученія. Онъ доказывалъ, что есть одна такая сила, одинъ Богъ, которому все подчинено, и приводилъ въ подтвержденіе своего ученія гармонію и правильность міра. Вслѣдствіе такого убѣжденія въ единобожіи онъ думалъ, что служеніе этому еще *невѣдомому* Богу состоитъ въ безукоризненной жизни, чистотѣ сердца, благородствѣ дѣйствій, съ вѣрности своему призванію, въ трудѣ и въ просвѣщеніи. Отъ этой задачи онъ дошелъ до мысли, что душа человѣка *безсмертна* и должна возвратиться къ тому чистому и свѣтлому источнику, отъ котораго произошла; отъ того человѣкъ не долженъ грязнить и растлѣвать своей жизни. Онъ говорилъ, что человѣку необходимо образованіе, потому-что мудрость есть величайшее благо, а невѣжество—величайшее зло; и человѣкъ мудрый будетъ умѣть держаться одного и избѣгать другого. Мудрый человѣкъ не можетъ не быть добродѣтельнымъ, а добродѣтель состоитъ въ умѣренности и справедливости; слѣдственно мудрый не станетъ вредить врагу своему. Такъ-какъ Сократъ свою философію излагалъ словесно и не оставилъ ни одного письменнаго сочиненія, то она и не дошла до насъ въ той полнотѣ, съ какою излагалась самимъ учителемъ. Мы знаемъ ее изъ сочиненій его учениковъ Ксенофонта и Платона.

Вліяніе Сократа было до того сильно, что на время замолчали софисты, а лучшіе люди послѣдовали за нимъ. Но своими мѣткими, ясными и прямыми вопросами особенно же тѣмъ, что развѣнчалъ весь греческій Олимпъ, Сократъ нажилъ себѣ много враговъ даже изъ своихъ послѣдователей. Дошло до того, что,—особенно по смерти Алквіада (404 г.),

—на Сократа подали жалобу, будто онъ сбиваетъ съ толку молодежь. Онъ въ своей апологіи доказалъ предъ народными судьями ложь и неосновательность такого обвиненія; но съ тѣмъ вмѣстѣ и раздражилъ судей гордымъ и презрительнымъ тономъ рѣчи.

Это-то смутное состояніе нравственныхъ убѣжденій Греціи конца IV вѣка до Р. Х. и выведено Аристофаномъ въ *Облакахъ* *). Сократъ въ нихъ выведенъ не представителемъ своего чистаго, человѣчнаго ученія, а софистомъ, учащимъ изъ чернаго дѣлать бѣлое. Объясненія этому надобно искать въ отношеніяхъ Аристофана къ философіи, съ которой онъ познакомился у софистовъ и противъ которой возсталъ всею силою своего таланта, и къ самому Сократу.

Главное дѣйствующее лицо комедіи—глупый старикъ *Стрепсіадъ*, жившій въ деревнѣ до тѣхъ поръ, пока не женился на дѣвицѣ изъ высшаго аѳинскаго общества. Жена вынудила его переѣхать въ городъ У нихъ родился сынъ. Съ переѣздомъ въ городъ до того разстроилось его состояніе, что ему уже стало мало его средствъ для приличнаго содержанія своей семьи. Раззоряютъ его жена и сынъ. Они оба никуда негодные люди, оба не хотятъ знать, что дѣла главы ихъ дома плохи, и что онъ болѣе и болѣе запутывается и впадаетъ въ долги.

Изъ этого перваго знакомства съ главными лицами комедіи мы уже видимъ, что это ѣдкая сатира на современное Аристофану общество. Аристократка прежняго времени не внесла бы раздора и раззоренія въ свою новую семью; аристократка новаго времени не только сама раззоряетъ мужа, но даже учитъ сына вести беспутную жизнь, и помогаетъ ему проматывать отцовское достояніе. Превосходно выражено въ комедіи нравственное состояніе отца-горемки, довольно глупаго для того, чтобы самому въ себѣ найти средства поправить дѣло и силы подавить семейный разладъ. Ему не спится, не ѣстся; въ его и безъ того не крѣпкой головѣ бродятъ мысли одна другой нелѣпѣе, одна другой бестолковѣе, потому-что ему ничего не предстоитъ кромѣ конечнаго раззоренія и срама. И вотъ наконецъ, онъ нападаетъ на мысль—помѣстить своего беспутнаго сына въ одну изъ школъ философовъ-софистовъ. Онъ знаетъ, что эти люди научатъ его сына многому хорошему, особенно искусству всякое дѣло представлять въ превратномъ видѣ, лгать, плутовать, обманывать судей и кредиторовъ. Онъ надѣется, что софисты научатъ его сына доказывать, что кредиторы не имѣютъ никакого права требовать съ должниковъ своихъ обратно тѣхъ денегъ, которыя имъ давали въ займы, Но слабый старикъ, къ великому своему огорченію, на предложеніе свое встрѣчаетъ отъ сына полный отказъ. Огорченный отказомъ сына ста-

---

*) *Облака* на русскій языкъ переведены Муравьевымъ Апостоломъ и Карновичемъ, объяснены Стасюлевичемъ. Москвит. 1851 г. Нояб. и Дек.

участія *хора* въ сценическомъ представленіи такъ долго держались въ общественномъ мнѣніи, что при Аристофанѣ, въ эпоху полнаго господства разума, *хоръ* все еще не утратилъ своего значенія, хотя съ Эврипида и ослабѣлъ значительно. Въ Облакахъ онъ играетъ роль учителя добродѣтели и возстановителя падшаго достоинства человѣка. Въ началѣ комедіи, принимая сторону софистовъ, онъ какъ бы смѣется надъ испорченностью нравовъ; но подъ конецъ караетъ ихъ безжалостнымъ приговоромъ. Не испорченный отъ природы, но глупый и нерзвитой Стрепсіадъ вполнѣ предался порокамъ городской жизни. Ставъ корыстолюбивымъ и бесчестнымъ, онъ сдѣлался полнымъ представителемъ тѣхъ людей, въ душѣ которыхъ утратилось сознаніе долга, обязанности, чести и совѣсти, которыя замѣнились сутяжничествомъ и крючкотворствомъ. Въ этой комедіи Аристофанъ напомнилъ обществу о прежнихъ славныхъ временахъ, указалъ ему причину его испорченности и хотѣлъ возвратить своихъ согражданъ къ ихъ великому прошедшему. Такимъ образомъ комедія Аристофана становится не забавою для народа, который собрался похохотать и отдохнуть отъ дѣлъ подъ вліяніемъ искусства, а школою, въ которой общество училось честнымъ правиламъ жизни. Отсюда намъ становится понятно ея общественное значеніе. И неудивительно, что въ ней нѣтъ вымысла, а на сцену выходятъ истинныя историческія лица съ ихъ собственными, а не выдуманными именами.

Изложивъ содержаніе комедіи въ связи съ краткою біографіею Аристофана, обратимъ вниманіе на отношенія его къ обществу, какъ комическаго писателя. Первые свои опыты онъ отдавалъ на сцену подъ чужими именами; такъ, наприм., они выдавались подъ именами Каллистрата и Филонида, двухъ отличныхъ актеровъ изъ его комической труппы. Трудно опредѣлить причины, по которымъ онъ скрывалъ свое настоящее имя. Скромность-ли, неувѣренность-ли въ своихъ силахъ, или молодые годы мѣшали ему ставить подъ своимъ именемъ комедіи на сцену, но только отнюдь не робость передъ демагогами. Съ самыхъ первыхъ опытовъ его комедія получила особую энергію, силу, смѣлость и политическое значеніе. Это была комедія лицъ и отношеній, что было вполнѣ согласно съ демократическимъ образомъ правленія, и чего не могло быть въ другихъ земляхъ. Въ Аѳинахъ было равенство между гражданами. Прежній аристократизмъ упалъ, а демократы стали подыматься. Каждый гражданинъ могъ достигать почестей и занимать любое мѣсто въ республикѣ. Хвастуны, говоруны и вобще люди *ловкіе* начали пробираться на первый планъ, и, завлекая народъ, становились во главѣ управленія самаго произвольнаго. Противъ этого-то произвола и вооружилась комедія, которая дѣлала гораздо болѣе, чѣмъ самая сильная ораторская рѣчь. Аристофанъ старался всѣми силами открыть зло, отвратить его и уничтожить гибельное вліяніе Клеона, котораго народъ безсознательно любилъ послѣ Перикла, не понимая его злоупотребленій. Такая вражда между комикомъ и демагогомъ продолжалась въ теченіе всей ихъ жизни. Сила Клеона была такъ велика, а ненависть къ нему Аристофана столь сильна, что, когда никто изъ актеровъ не рѣшился взять на себя роли Клеона во „Всадникахъ" и надѣть его маску, Аристофанъ самъ вышелъ на сцену въ этой роли и сыгралъ ее превосходно.

Мы потому съ бо́льшею подробностію остановились на аристофановой комедіи *Облака*, что она есть полное отраженіе греческой жизни тогдашняго времени и отчетливая нравственная исторія тогдашняго общественнаго быта. Перевести ее на другіе языки не возможно безъ того, чтобы не прибавить къ ней бесчисленныхъ историческихъ и филологическихъ коментарій. Во всякомъ случаѣ, даже въ вѣрномъ переводѣ она утрачиваетъ свою типичность и оригинальность. Можно понять ее только тогда, когда, забывъ себя, свою народность и свое настоящее, мы перенесемся всѣми помыслами въ Грецію перикловa времени, и особенно въ Аѳины; когда поймемъ вначалѣ чистую, эстетическую, а потомъ дошедшую до порчи свободу нравовъ, свободу слова, доступную одинаково мужчинѣ и женщинѣ. Наше настоящее совершенно противоположно этому давнему времени; оно основано не на развитіи и законахъ изящнаго, которое могло бы и должно бы было лежать въ массѣ народа, какъ это было у грековъ, но на условныхъ приличіяхъ, имѣющихъ за-частую ложныя и нелѣпыя основанія. Съ нашими условными приличіями, иногда искажающими нашу прекрасную жизнь, взятыми на-прокатъ отъ другого народа, часто мѣшающими наслажденію истинно-изящнымъ, мы не поймемъ комедіи Аристофана, въ какомъ бы переводѣ она ни явилась. А если этотъ переводъ будетъ еще близокъ къ подлиннику, она покажется намъ сальною и площадною, оскорбительною для нравственности. Стоитъ здѣсь лишь указать на переведенную на русскій языкъ комедію *Лизистрата*, въ которой изображено совѣщаніе женщинъ о томъ, что имъ дѣлать, чтобы возвратить мужей, оставившихъ городъ и долго не возвращающихся съ войны, переведенную весьма умѣренно, и съ пропусками, чтобы понять, что Аристофанъ по способу выраженій и по безцеремонности рѣчи далеко не подходитъ къ нашимъ нравамъ. Для грека было гораздо приличнѣе высказать истину прямо, во всей ея наготѣ, особенно, если эта истина была молчалинская, фамусовская, расплюевская или еще и хуже, и высказать ее словами и выраженіями, ей соотвѣтственными, чѣмъ пріискивать для нея галантерейныя выраженія, заимствованныя изъ чужого языка, изъ-за игривости которыхъ она теряетъ половину своей возмутительной черноты и безобразія. Въ этомъ своеобразномъ значеніи комедіи Аристофана и заключается причина, что ее не могла усвоить ни одна новая литература, какъ комедію исключительную, принадлежащую своему времени и народу.

Новая комедія.

Прослѣдивъ по твореніямъ знаменитыхъ трагиковъ трехвѣковой періодъ величія и славы Греціи, какъ свободной и самостоятельной національности, славный періодъ процвѣтанія наукъ и искусствъ, перейдемъ къ послѣднему, скорбно-грустному періоду упадка и разрушенія греческой народности. Въ борьбѣ съ Персами за свою независимость и свободу окрѣпъ и возмужалъ характеръ народа, а въ годы Пелопонезской войны выдвинулись во главу греческихъ народностей Аѳины, какъ городъ, совмѣщающій въ себѣ всѣ сокровища ума, таланта и искусствъ. Съ упроченіемъ національной свободы шло рука объ руку улучшеніе общественнаго строя и за тѣмъ полное нравственно-эстетическое, горделивое успокоеніе. Но двадцатисеми лѣтняя внутренняя борьба имѣла и другую, оборотную сторону, какъ прямое наслѣдіе побѣдителямъ отъ побѣжденныхъ: вмѣсто прирожденныхъ греку естественной красоты, искусства и граціи—въ жизни и искусствѣ появилась страсть къ роскоши, эффектамъ и сибаритству, врагамъ всякой политической доблести. А тамъ, когда началось въ Аѳинахъ усыпленіе національной гордости, тихо и осторожно выступаетъ Филиппъ Македонскій съ ловко-скрываемымъ посягательствомъ на политическую независимость свободнаго народа, прикрывая свой коварный замыселъ обѣщаніемъ Греціи всевозможныхъ благъ. Къ стыду и позору свободнаго народа Македонскій политикъ находитъ себѣ сильную поддержку въ аттическомъ краснорѣчивомъ ораторѣ Эсхинѣ, который за македонское золото рѣшился продать чуждому владыкѣ свободу и независимость родного народа, родной земли. Въ этомъ лежало начало нагноенія и растлѣнія государственнаго строя, незамѣтно поражавшихъ греческій организмъ, и приближало его къ роковому концу. Напрасно Демосфенъ, вооружаясь противъ происковъ Филиппа, разоблачалъ въ знаменитыхъ своихъ филиппикахъ иноземное коварство, громилъ Эсхина и возбуждалъ падающій духъ своихъ согражданъ. Національно государственная агонія уже началась и дѣлала свое дѣло. Такимъ положеніемъ дѣлъ ловко и умно воспользовался юный владыка возрастающаго Македонскаго царства Александръ. Воспитанный на поэмахъ Гомера и на твореніяхъ великихъ греческихъ писателей, онъ любилъ свою личную славу и славу своего царства, которое задумалъ поставить во главу всѣхъ тогдашнихъ народностей. Искренно покровительствуя наукѣ и искусству, и въ тоже время льстя національному самолюбію грековъ, молодой политикъ ловко отводилъ глаза обреченному на гибель народу, который смотрѣлъ на Македонскаго героя съ благоговѣніемъ, не подозрѣвая, что этотъ герой уже заложилъ фундаментъ той гробницѣ, въ которую должна будетъ лечь пораженная недугомъ греческая народность, національность и свобода, купленная болѣе чѣмъ трехсотълѣтней борьбой. Изъ свободной и независимой страны Грецiя становится вассальною землею Македонскаго владыки; великолѣпныя Аѳины, колыбель всего доблестнаго, великаго и прекраснаго, теряютъ свое независимое первенство,—и центръ государственной жизни Грецiи изъ-подъ чуднаго неба и прославленныхъ побѣдами береговъ переносится въ чуждую землю, лишенную поэтическихъ традицiй,—въ Александрiю, которая становится центромъ не однихъ наукъ и искусствъ, но и торговли. Здѣсь на ряду съ искусствомъ развивается духъ коммерцiи, стремленiе къ морскому и континентальному владычеству. Къ этимъ цѣлямъ направлены всѣ средства возникшаго на нильской дельтѣ царства Птоломеевъ, въ которомъ и замерзли на вѣки греческое свободное творчество и нацiональная независимость. Народъ-то греческiй *остался мыкать* свое горе подъ чуждымъ владычествомъ, но умерла его доблестная жизнь и громкая слава, а вмѣстѣ съ ними умеръ и послѣднiй изъ могиканъ, доблестный защитникъ народной независимости, Демосфенъ, не переживъ паденiя Грецiи.

Въ такую эпоху государственнаго разложенiя не могло быть и рѣчи о возстановленiи театра и о возвращенiи къ комедiи Аристофана. Комедiя лицъ и событiй должна была уступить мѣсто новой коммедiи—безличной, отвлеченной, представителемъ которой явился аѳинянинъ *Менандръ*, замѣнившiй аристофановскiе сарказмы утонченной остротой и легкой, игривой иронiей. Новая комедiя не налагала клейма позора на тѣхъ, кто былъ достоинъ публичнаго бичеванья, не хлестала общественныхъ враговъ прямо въ лицо, но выводила заблужденiя и пороки въ отвлеченныхъ формахъ, въ аллегорiи, потому-что не была въ силахъ удержать за собою права вмѣшиваться въ государственныя дѣла и публично осмѣивать нарушителей нравственнаго закона. Утративъ значенiе публичнаго суда, она должна была исключить и *хоръ* *), и изъ религiозныхъ празднествъ перешла въ простую забаву. Было запрещено выводить въ комедiяхъ на сцену не только архонтовъ, государственныхъ дѣятелей, но и всякую крупную общественную личность. Предавали суду поэтовъ и актеровъ за маски, если въ послѣднихъ замѣчалось какое нибудь сходство съ извѣстною общественною личностью.

Перiодъ времени отъ Аристофана до Менандра представляетъ колебанiе во всѣхъ устояхъ жизни, въ наукѣ и искусствѣ, что не могло не влiять и на развитiе комедiи. На основанiи такого неопредѣленнаго состоянiя греческой жизни и образованности допускаютъ между древней и новой комедiей еще третiй ея видъ—*среднюю комедiю*; но такое дѣленiе не имѣетъ никакого основанія,—и Шлегель вполнѣ вѣрно не признаетъ его. За смертію идетъ возрожденіе, —таковъ законъ міровой природы. Возродившееся же должно расти и крѣпнуть, питаясь соками отжившаго, пока не достигнетъ зрѣлаго возраста и не получитъ силъ къ самостоятельной дѣятельности. Тому же закону подчинилась и греческая комедія, которая явилась плодомъ переходной эпохи колебанія общественныхъ основъ, и до появленія на театральныхъ подмостяхъ вырастала и вырабатывалась второстепенными талантами. Ихъ было немного: они были недаровиты, за то плодовиты. Нужно пожалѣть, что ихъ творенія не дошли до насъ, или сохранились отъ нѣкоторыхъ въ отрывкахъ. Намъ приходится говорить о нихъ лишь на основаніи указаній, заимствованныхъ отъ писателей ближайшей къ намъ эпохи. Заслуга этихъ пѣстуновъ возраждавшейся новой комедіи велика. Комедія Аристофана, какъ комедія *личная*, общественно-государственная съ политическимъ оттѣнкомъ, уже потому самому не могла представлять цѣльнаго, законченнаго художественнаго произведенія: вслѣдствіе чего она представляла рядъ блестящихъ, правдивыхъ, поразительныхъ простотою и доступностью картинъ, лишенныхъ внутренней связи, о которой поэтъ и не заботился. Честный и правдивый, онъ выводилъ на сцену историческія событія и лица, не стѣсняясь ихъ присутствіемъ. Въ виду главной своей задачи—охраненія общества отъ возникающаго зла, онъ не думалъ о художественной отдѣлкѣ своихъ произведеній, чѣмъ и объясняются неровности его стиха, доходящая до цинизма шероховатость его рѣчи. Перерожденное общество не могло уже мириться съ такою манерою сценическаго изложенія. И поэты-комики переходной эпохи начали сглаживать все, что рѣжетъ ухо, бьетъ въ лицо, возмущаетъ эстетическое чувство благоприличія. Переходная комедія, не получившая самобытнаго оттѣнка, стала выводить картины нравовъ и характеровъ въ отвлеченныхъ, опоэтизированныхъ формахъ.

---

*) Многiе полагаютъ, что *хоръ* былъ исключенъ изъ комедiи по недостатку матерiальныхъ средствъ, такъ-какъ его содержанiе, костюмировка и постановка на сценѣ требовали громадныхъ затратъ. Но это невѣрно. Хоръ, утративъ древнее свое значенiе. былъ уже лишнимъ, ненужнымъ прибавленiемъ къ комедiи, гдѣ выводились лица подъ вымышленными именами.

Укажемъ на нѣкоторыхъ драматурговъ переходнаго времени, расчистившихъ поле для дѣятельности Менандра.

Во главѣ ихъ стоитъ *Антифанъ* *) Родосскій, драматическую дѣятельность котораго можно отнести къ 450—390 г. до Р. Х., самый плодовитый драматургъ, написавшій, по однимъ извѣстіямъ до 300, а по другимъ 180 комедій. Риторъ и академистъ начала 2-го в. по Р. Х. Атеней допускаетъ только 100. Не только полный текстъ, но и названія многихъ изъ нихъ утратились. Мы приведемъ немногія: *Рожденіе Венеры*, *Страстный любовникъ*, *Самолюбіе*, *Похищенная женщина*, *Богачи*, *Паразитъ* **) и *Физіономистъ*. Остановимся на предпослѣдней, какъ нововведеніи въ области поэзіи.

---

*) Fragmenta comicorum graecorum Мейнеке.

**) *Паразитъ* — нахлѣбникъ, прихвостень, пролазъ, лизоблюдъ. Прочтен кн. I Шестаковъ «О паразитахъ въ древней комедіи».

Комедія *Паразитъ* представляетъ пародію на особый типъ людей, которые ни сѣютъ, ни жнутъ, ни собираютъ, а сыты бываютъ. Этимологическимъ значеніемъ слова уже опредѣляется общественное положеніе этого тлетворнаго нароста въ государственномъ организмѣ. Приниженіе, угодливость, лесть, сплетни, всевозможная подлость—вотъ тѣ орудія и средства, которыя открываютъ этого сорта людямъ свободный повсюду входъ, готовое мѣсто, и даровой кормъ за всякимъ столомъ. Это—выродившаяся раса изъ служителей алтаря, такъ-какъ въ древней Греціи званіе паразита имѣло религіозное значеніе. Служеніе ихъ состояло въ наблюденіи за жертвоприношеніями, въ правѣ пользоваться частію приносимыхъ жертвъ и въ надзорѣ за жертвеннымъ хлѣбомъ. Лучшіе граждане считали за честь поступать въ это сословіе и оставались въ немъ по нѣскольку лѣтъ. Но хлѣбъ не трудовой заманчивъ и раздражаетъ аппетитъ. Вслѣдствіе такого психологическаго закона паразиты сперва стали употреблять во зло довѣріе къ нимъ жрецовъ и жертвоприносителей, а потомъ дошли до такой степени жадности и любостяжанія, что вызвали недовѣріе и даже презрѣніе къ себѣ со стороны народа. Подъ смиренной наружностью скрывали они самыя алчныя наклонности, чѣмъ и утратили религіозную важность и первоначальное высокое значеніе своего положенія. Потерявъ въ народѣ всякое значеніе, паразиты стали предметомъ насмѣшекъ и даже преслѣдованія. По мѣрѣ нравственнаго паденія паразитовъ комическіе поэты преслѣдовали ихъ сильнѣе и беспощаднѣе самыми злыми насмѣшками. Въ комедіяхъ рисуются всѣ ихъ мерзости, униженіе, подлость и лукавство, направленныя къ тому, чтобы заслужить ласку богача и сытно пообѣдать за его столомъ. Далѣе этого вожделѣнія измелчавшіе паразиты не шли. Для этой цѣли они начинали свои подходы сперва къ вліятельной въ богатыхъ домахъ прислугѣ, а чрезъ нее пробирались къ хозяину, льстили ему въ глаза, удивлялись мудрости его рѣчей, сплетничали и клеветали безъ зазрѣнія совѣсти на тѣхъ, къ кому не благоволилъ ихъ патронъ. Чѣмъ болѣе растлѣвалась и падала общественная жизнь грековъ, тѣмъ вліятельнѣе становился паразитъ, и своимъ безстыдствомъ, наглостью и нахальствомъ добивался даже извѣстности. Особенно замѣчателенъ былъ изъ среды этой безшабашной когорты *Херефонъ*, ученикъ Сократа, написавшій даже трагедію *Гераклиды*. Ловкій, хитрый и беззастѣнчиво-дерзкій, онъ во всякомъ домѣ былъ не гостемъ, а хозяиномъ, забирался въ кухню, чтобы узнать о числѣ гостей хозяина и о достоинствѣ приготовляемыхъ блюдъ; и затѣмъ, не ожидая приглашенія, пробирался въ столовую чрезъ первую полуоткрытую дверь. Не стѣсняясь присутствіемъ хозяина, Херефонъ бралъ блюдо съ кушаньемъ осматривалъ его, обнюхивалъ, смаковалъ, стаскивалъ съ блюда лучшій кусокъ и пряталъ подъ одежду, чтобы съѣсть потомъ дома на свободѣ. Менандръ вывелъ этого молодца во многихъ своихъ комедіяхъ. Но и между паразитами бывали дѣльные люди, которымъ богачи дѣлали порученія и одаряли ихъ за *честное* исполненіе порученій.

Современникъ Филиппа Македонскаго *Анаксандридъ колофонскій*, комическій писатель и знаменитый для своего времени актеръ, написалъ не менѣе 65 піесъ и ввелъ въ комедію интригу, основанную на любви; но онѣ извѣстны только по заглавіямъ *). Современникъ Аристофана *Аристоменъ* пользовался извѣстностью и даже конкурировалъ съ великимъ комикомъ.

Менандръ родился въ Аѳинахъ за 342 г. до Р. Х., слишкомъ любилъ свой городъ и никогда не выѣзжалъ изъ него. Введя въ комедію интригу, онъ далъ ей новое идеальное направленіе. Для каждаго идеальнаго лица онъ обдумывалъ свойственный ему характеръ, вслѣдствіе чего каждое лицо заставлялъ говорить свойственнымъ ему языкомъ. Его комизмъ былъ игривый, мягкій и благородный, а не ѣдкій и язвительный, какъ у Аристофана. Комедіи его были забавны, а вмѣстѣ съ тѣмъ и просты. Онѣ были переведены на латинскій языкъ Плавтомъ и Теренціемъ, и только по этимъ переводамъ мы знакомы съ ними, потому-что подлинники утратились. Онъ написалъ до 100 комедій, въ которыхъ со всею тщательностію развилъ типъ слуги-шута, усвоенный впослѣдствіи французскими комиками, и потомъ вошедшій въ русскую комедію.

Успѣхи менандровой комедіи и наложенное правительствомъ запрещеніе на комедіи Аристофана вызвали многихъ драматическихъ поэтовъ на попытку создать новый видъ комедіи, въ которой слились бы въ одно цѣлое соль и ѣдкость Аристофана и мягко-игривая насмѣшливость Менандра. Изъ группы такихъ драматурговъ ярче другихъ выдѣлился *Филимонъ*, драмы котораго имѣли успѣхъ и привлекли общее вниманіе. Такое соперничество возбудило въ Менандрѣ сперва зависть, а потомъ досаду и жгучую тоску, подъ вліяніемъ которой онъ утопился въ рѣкѣ Кефисѣ, а по другимъ извѣстіямъ—погибъ въ Пирейской гавани—во время своего купанья.

Популярность древней и новой греческой драмы не мало зависѣла отъ актеровъ, о положеніи которыхъ здѣсь кстати сказать нѣсколько словъ.

Въ Греціи актерами были люди свободнаго происхожденія, получали богатое вознагражденіе и занимали почетныя мѣста въ республикѣ. Такъ: ораторъ Эсхинъ былъ сперва актеромъ; поэты и актеры Аристодемъ и Неоптолемъ занимали мѣста посланниковъ при Македонскомъ царѣ Филиппѣ, и пользовались всеобщимъ уваженіемъ. Большая часть изъ нихъ была настолько разнообразно образована, что способствовала развитію ораторовъ.

---

*) Объ Анаксандридѣ, Менандрѣ и другихъ комикахъ этого времени, равно и заглавія ихъ піесъ изложены въ замѣчательномъ сочиненіи нѣмецкаго филолога и коментатора древнихъ поэтовъ *Іоганна-Фридриха-Августа Мейнеке* подъ заглавіемъ „Fragmenta comicorum graecorum“ (примѣч. на стр. 112).

Демосѳенъ учился декламаціи у актера Сатируса; Телестъ помогалъ Эсхилу своими совѣтами и былъ извѣстенъ своею пантомимою. Комедіи Аристофана выиграли отъ участія въ нихъ актеровъ Каллистрата и Филонида. Это званіе актера возвышалось еще и тѣмъ, что сами поэты занимали иногда главныя роли. Впослѣдствіи времени въ Аѳинахъ составилось общество актеровъ подъ именемъ *общества артистовъ*. Такимъ же почетомъ пользовались мимисты, игравшіе въ пантомимахъ, пѣвцы, флейтисты, музыканты, и вообще всѣ участвовавшіе въ представленіяхъ. Всѣ они составляли, такъ сказать, братство, которое пользовалось извѣстными правами и управлялось извѣстными законами. Это продолжалось до тѣхъ поръ, пока Греція не потеряла своей независимости. Даже во время начинавшагося упадка искусствъ актеры еще продолжали пользоваться нѣкоторымъ уваженіемъ и народною любовью.

Въ заключеніе очерковъ исторіи греческаго театра скажемъ нѣсколько словъ о греческихъ мимахъ и пантомимахъ.

Мимы было общее названіе всякихъ мелкихъ піесъ забавнаго содержанія, а вмѣстѣ съ тѣмъ и названіе актеровъ, которые играли въ нихъ. По буквальному своему значенію мима (отъ слова mimos—μίμος—подражатель, актеръ, комедіянтъ, шутъ) есть представленіе веселаго и игриваго содержанія. Это былъ совершенно своеобразный родъ представленій, не похожій ни на трагедію, ни на комедію, ни на сатиру. Все въ нихъ зависѣло отъ автора, который, написавъ нѣсколько отдѣльныхъ и разнохарактерныхъ сценъ, представлялъ ихъ, гдѣ приходилось, съ единственною цѣлію позабавить. Сперва онѣ были ни что иное, какъ ловкая и удачная импровизація. Особенно ихъ любили въ Спартѣ, которая, по воздержности своей жизни, не хотѣла тратить деньги на постройку театровъ. Мимы были всегда въ стихахъ и декламировались подъ звуки флейты. Изъ мимическихъ поэтовъ замѣчателенъ изобрѣтатель мимъ, сынъ Агаѳокла, Софронъ Сиракузскій (за 420 л. до Р. Х.), и его сынъ Ксенархъ.

О греческихъ *пантотимахъ* мы имѣемъ самое смутное понятіе. Это были нѣмыя сцены, безъ словъ, веселаго, игриваго и пріятнаго содержанія. Онѣ выполнялись жестами и движеніями, подобно нашему *балету*. Играли ихъ на вечерахъ и во время обѣда. Но тотъ балетъ, какимъ мы находимъ его въ настоящее время, съ необходимою сценическою обстановкою, танцами и кордебалетомъ, основанъ римскими комическими актерами Батилосомъ и Пилладомъ, о чемъ будетъ сказано въ очеркахъ римской драмы.

III.

Римская драматическая поэзія.

Устройство римскаго театра.

Изъ объясненія архитектурной и механической части древняго греческаго театра *) мы знаемъ, что римскій театръ строился точно такъ же, какъ греческій, исключая одной только ѳимеле, слѣд. и оркестры, которыхъ въ немъ не было. Но это различіе имѣло основаніе въ общественномъ складѣ народной жизни, во взглядѣ римлянъ на искусство, и въ томъ, наконецъ, что римскій театръ не имѣлъ того глубокаго и религіознаго значенія, какъ у грековъ. Онъ въ Римѣ былъ учрежденіемъ чисто государственнымъ и вслѣдствіе этого отличался необыкновенною роскошью и внѣшней отдѣлкою.

Римскій театръ, подобно греческому, состоялъ изъ двухъ же частей: первую составляли разной величины два полукруга, описанные изъ одного общаго центра (табл. 4, С.) разной величины радіусами CA и CB; вторая половина состояла изъ продолговатой площади, во всю длину діаметра BD большого полукруга; ширина этой площади, на которой устраивалась сцена и вся декоративная обстановка, была не болѣе половины большого діаметра. Пространство между полукругами, подобно греческому амфитеатру, назначалось для зрителей (E), небольшое же пространство за малымъ полукругомъ (S) для актеровъ. Далѣе къ діаметру, гдѣ въ греческомъ театрѣ были оркестра и ѳемеле, шелъ рядъ сѣдалищъ (G) для сенаторовъ, консуловъ, эдиловъ и другихъ сановниковъ. Ближайшее къ сценѣ помѣщеніе (H) занимали весталки. До Помпея были театры изъ дерева и досокъ, грубой работы, и строились на нѣсколько лишь дней по случаю какого-либо народнаго празднества. Римскій консулъ Люцій Муммій, прозванный *Ахаикомъ* за разрушеніе Коринѳа и обращеніе Греціи въ римскую провинцію подъ именемъ Ахаіи, переправилъ въ 146 г. до Р. Х. всѣ сокровища и украшенія раззореннаго имъ коринѳскаго театра въ Римъ и украсилъ ими незатѣйливые римскіе театры. Такимъ образомъ и въ исторіи театра, какъ въ исторіи Рима, проявился тотъ же воинственно-хищническій духъ, которымъ начали римляне временъ Ромула и Рема свою историческую жизнь. Украшеніе театра въ началѣ его развитія не выходило изъ внутренней потребности народа, склоннаго по природѣ къ эстетическимъ наслажденіямъ; но было трофеемъ побѣды сильнаго надъ безсильнымъ. Первый театръ, по прочности матеріала и богатству былъ построенъ капиталистомъ Маркомъ Эмиліемъ Скавромъ по слѣдующему случаю. Именитый родомъ, Скавръ служилъ въ Испаніи и Сициліи, и пріобрѣлъ себѣ громадное состояніе. Затѣмъ прошелъ всѣ почетныя должности: былъ эдиломъ, преторомъ и консуломъ. Римляне въ войнѣ съ Югуртою, противъ котораго онъ былъ посланъ въ 113 г. до Р. Х., возлагали на него большія надежды, которыхъ онъ не оправдалъ. За это былъ обвиненъ въ подкупѣ. Опровергнувъ такое обвиненіе, и желая очистить себя отъ позорнаго подозрѣнія, при громадномъ состояніи онъ задумалъ построить театръ по образцу греческихъ театровъ, не жалѣя на отдѣлку средствъ. Сцена была раздѣлена на три части; массивные ея карнизы и фронтоны поддерживались 350 мраморными колоннами съ капителями изъ кристалловъ и драгоцѣнныхъ камней. (стр. 35). Только однѣхъ бронзовыхъ статуй насчитывалось до 3,000, кромѣ изваяній изъ мрамора. Этотъ, стоившій болѣе 12 милліоновъ руб. на наши деньги, театръ помѣщалъ въ себѣ 80 т. зрителей. Но и въ этой богатой постройкѣ римскаго милліонера мы видимъ личный, политическій разсчетъ, а не духовную потребность, не проявленіе эстетическаго чувства. По распоряженію Куріона были въ Римѣ построены два смежныхъ театра, вращающихся на стержняхъ. — Соединенные, они представляли одну громаднѣйшую сцену; обращенные же въ другую другъ отъ друга сторону представляли два отдѣльныхъ театра. Помпей въ 699 г. отъ основанія Рима построилъ театръ весь изъ камня и мрамора. Сооружались театры вслѣдствіе какой-либо случайности. Такъ, Августъ, въ память смерти усыновленнаго имъ племянника Марка Клавдія Маркелла, женившагося на его дочери Юліи, но умершаго въ 23 г. по Р. Х. отъ отравы на 19-мъ году жизни, выстроилъ довольно изящный театръ и разрѣшилъ постройку театровъ всякому частному лицу, вслѣдствіе чего появилось много театровъ по городу, даже 4 на одной фламиніевой площади.

---

*) См. гл. I. Устр. и механич. часть древняго театра, стр. 33—40.

Около театра появились обширные портики и галлереи, куда скрывались зрители во время дождя и непогоды. Надъ головами зрителей явилось покрывало, котораго у грековъ не было, и которое стоило очень дорого: оно было выкрашено въ пурпуровый цвѣтъ, вышито золотомъ и шелками. Отблескъ пурпура на мраморѣ и золотыхъ украшеніяхъ производилъ необыкновенно-пріятный видъ и всѣ предметы окрашивалъ радужными цвѣтами. Въ жаркое время мѣста для зрителей были орошаемы благовонными водами, которыя выбрасывались на воздухѣ посредствомъ пневматическихъ насосовъ, упадая сверху мелкимъ, благоухающимъ дождемъ. Постановка піесъ была великолѣпна *). Но, не смотря на эту блестящую обстановку, римскій театръ не привлекалъ многочисленныхъ зрителей по самой простой причинѣ: римляне предпочитали циркъ всякому театральному представленію.

Театральныя представленія въ Римѣ открывались не иначе, какъ по назначенію и разрѣшенію консуловъ, и устраивались или на счетъ государства, или на счетъ частныхъ лицъ. Но и послѣдніе давали свои представленія не иначе, какъ съ *дозволенія начальства.* Консулы и преторы, по обязанности службы, присутствовали на представленіяхъ, занимая первыя мѣста. Впослѣдствіи для назначенія времени представленій стали испрашивать согласіе верховнаго жреца. Курульные **) эдилы смотрѣли за порядкомъ въ театрѣ. Во времена имперіи нѣкоторые императоры сами принимали на себя званіе эдиловъ и бывали сами въ театрахъ, или посылали за себя своихъ любимцевъ. Въ видахъ государственной нравственности и безопасности, въ Римѣ появилась *цензура*, которой въ Греціи не было. Вслѣдствіе своихъ видовъ и соображеній римское правительство избирало образованнѣйшихъ и почетнѣйшихъ людей и поручало имъ предварительное разсмотрѣніе піесъ, назначаемыхъ для представленій. Безъ одобренія такихъ ценсоровъ ни одна піеса не могла быть представлена. Званіе ценсора считалось служебною должностью, государственнымъ званіемъ. Для полученія его нужно было оказать много услугъ государству.

При такомъ порядкѣ вещей и званіе актера въ Римѣ имѣло другой характеръ, чѣмъ въ Греціи. Римскіе актеры набирались большею частію изъ людей, которые не имѣли правъ гражданина, изъ рабовъ, или изъ иностранцевъ. Такъ-какъ Римляне интересовались болѣе внѣшнею стороною представленія, пантомимою, обращая весьма мало вниманія на содержаніе піесы, то и актеры заботились болѣе всего о своей мимикѣ. Не смотря однако на такое стѣснительное положеніе сценическаго искусства, между актерами были весьма замѣчательныя личности, имѣвшія вліяніе даже на государственныя дѣла. Таковы Эзопъ и Росцій.

Эзопъ былъ вольноотпущеннымъ Клавдія, родился въ первой половинѣ седьмаго вѣка отъ основанія Рима. Цицеронъ въ одномъ изъ своихъ писемъ, относящихся къ 699 году, упоминаетъ о немъ, какъ о старикѣ.

---

*) Что касалось декорацій, то римляне превосходили въ этомъ отношеніи всѣхъ извѣстныхъ народовъ. Достаточно указать на одинъ фактъ. Въ I-мъ вѣкѣ по Р. Х. нужно было въ одной изъ драмъ представить на сценѣ взятіе и разрушеніе города. И дѣйствительно, было сожжено нѣсколько домовъ, а изъ взятаго города осаждающіе несли добычу и вели до 600 муловъ и коней.

**) *Курульное*, или курульское кресло, какъ почетное сѣдалище въ театрѣ, предназначалось сперва царямъ, а впослѣдствіи только высшимъ государственнымъ сановникамъ—консуламъ. Впрочемъ его могли занимать преторы и эдилы, когда назначались для наблюденія за порядкомъ.

Говорятъ, Эзопъ бытъ неподражаемъ въ трагическихъ роляхъ. У Плутарха приводится объ немъ анекдотъ, что, играя разъ роль Атрея въ сценѣ, гдѣ тотъ замышляетъ мщеніе, Эзопъ до такой степени увлекся, что убилъ невольника, ударивъ его палкою. Для изученія жизни онъ ходилъ по рынкамъ и площадямъ, слушалъ ораторовъ, замѣчалъ впечатлѣніе, производимое ихъ рѣчами и учился краснорѣчію. Его дружбою дорожилъ Цицеронъ и многіе замѣчательные люди того времени. Въ преклонныхъ лѣтахъ онъ явился послѣдній разъ на сценѣ при открытіи Помпеева театра и умеръ вскорѣ послѣ представленія, надорвавъ свои силы. Онъ жилъ весьма расточительно. Вознагражденіе хорошему римскому актеру было слишкомъ велико, и потому, не смотря на свою расточительную жизнь, Эзопъ оставилъ сыну своему въ наслѣдство до 20 милліоновъ сестерцій, что составляетъ около 1,300,000 рублей сер. на наши деньги.

Квинтъ Росцій, знаменитый римскій актеръ и другъ Цицерона, принадлежалъ къ сословію рабовъ, лишенныхъ даже тѣхъ гражданскихъ правъ, коими пользовались жители отдаленныхъ, незначительныхъ городовъ. Первую свою молодость провелъ въ деревнѣ. Поселясь въ Римѣ, онъ до того пристрастился къ театральнымъ представленіямъ, что званіе актера считалъ высшимъ благомъ, верхомъ человѣческихъ желаній, и весь отдался изученію драматическаго искусства. Обладая сценическимъ талантомъ и, появясь на сценѣ въ качествѣ актера, онъ довелъ сценическое искусство до изумительной степени совершенства, о которой до него не имѣли понятія. Одинаково исполнялъ онъ трагическія и комическія роли и получилъ такую извѣстность, что имя его сдѣлалось нарицательнымъ во всякомъ искусствѣ. Онъ строго, добросовѣстно и отчетливо изучалъ всякій жестъ и всякое движеніе, которыя ему было нужно выполнять на сценѣ. На домъ къ нему сходились молодые люди даже изъ знатныхъ фамилій учиться декламаторскому искусству и мимикѣ, такъ-что его домъ былъ общею школою, въ родѣ академіи изящныхъ искусствъ. Многіе актеры въ его домѣ, подъ его руководствомъ, получали свое воспитаніе. Для декламаціи Росцій, говорятъ, многое заимствовалъ отъ Цицерона, который въ свою очередь мимикѣ и жестамъ учился у Росція. Цицеронъ въ рѣчи своей въ защиту Росція говоритъ, что „онъ былъ такой великій актеръ, что только его одного и должно смотрѣть на сценѣ; но при этомъ и столь честенъ, что даже досадно видѣть его до такой степени честнымъ“. Силла доставилъ Росцію золотой перстень—знакъ достоинства всадника. До самой своей смерти (въ 62 году до Р. Х.) Росцій пользовался общимъ уваженіемъ и почетомъ.

Драматическое искусство въ Римѣ и римская комедія.

Въ основу воспитанія римлянъ легло греческое образованіе. Знакомство съ греческою литературою было общею потребностію; но греческая поэзія не могла развить въ римлянахъ высокаго эстетическаго чувства. Оба народа шли разными путями въ своей исторической и нравственной жизни. Римляне, развивая во все время своего историческаго существованія внѣшнюю, физическую силу, не могли усвоить себѣ той граціи и мягкости въ искуствѣ, какою отличались Греки. А потому римская драматическая поэзія хотя и началась своеобразно, но развиться сама изъ себя не могла и пришла къ подражанію греческимъ образцамъ.

Римскій театръ начался, какъ и вездѣ, съ религіозныхъ обрядовъ. Въ 364 г. до Р. Х. въ Римѣ появилась моровая язва. Истощивъ всѣ средства къ ея прекращенію, римляне придумали умилостивить боговъ сценическими представленіями. Для этого вызвали изъ Этруріи уже бывшихъ тамъ въ 365 г. актеровъ, которые назывались *гистріонами* *) и имѣли каменный театръ. Эти актеры пѣли стихи или пѣсни, имѣвшіе форму діалога и называвшіеся по-этрурски *фесценинами* отъ этрурскаго города Фесцена. Такія фесценины пѣлись обыкновенно во время собиранія винограда, при чемъ не обходилось и безъ игръ. Впослѣдствіи къ фесценинамъ прибавились пляски. Перенесенныя въ Римъ, по склонности римскаго народа къ сатирѣ, фесценины стали отличаться отъ другихъ пѣсенъ грубостью и неблагопристойностью, приняли ѣдкій, сатирическій характеръ и пѣлись въ Римѣ на частныхъ праздникахъ, особенно же на свадьбахъ. Но этотъ характеръ не могъ долго оставаться за фесценинами, потому-что законъ XII таблицъ запрещалъ личную насмѣшку, считая ее за оскорбленіе, а сатирика подвергалъ строгому наказанію. По этому первые естественные зародыши драмы не удались. Въ то же время у Осковъ, жившихъ въ Кампаніи, въ городѣ Ателлахъ, появились зрѣлища, состоявшія изъ фарсовъ, мимики и разныхъ сатирическихъ выходокъ, но безъ всякой драматической формы. Такія народныя представленія назывались *ателланскими баснями*. Актеры, въ нихъ участвовавшіе, создали особаго рода комическія роли, которыя сохранились до нашего времени. Таковы роли Макуса или *пульчинелло* (паяца), Букко—стараго шута, *буффона* и Поппуса—стараго *кляузника*, котораго между тѣмъ самого обманываютъ со всѣхъ сторонъ.

---

*) Всѣ актеры древняго Рима носили одно общее нарицательное имя *гистріонъ* (histrio отъ этрурскаго слова hister—комедіантъ, мимистъ, актеръ). Въ концѣ V и въ началѣ IV вѣка до Р. Х. сословіе гистріоновъ было въ большомъ пренебреженіи, и считалось зазорнымъ и постыднымъ для свободнаго гражданина и городскаго жителя, подобно тому, какъ у насъ въ Россіи до Петра Великаго были въ пренебреженіи лицедѣи, т. е. комедіанты и скоморохи. Вслѣдствіе такого взгляда на сценическое искусство въ сословіе гистріоновъ вступали или рабы въ разсчетѣ и надеждѣ получить свободу, или вольноотпущенные подобно Эзопу, или жители деревень подобно Росцію, не пользовавшіеся ни какими правами горожанина, а тѣмъ болѣе римскаго гражданина.

Южная Италія была заселена греками. По взятіи Тарента греческій образъ жизни, отчасти науки, искусства, и греческій образъ мыслей стали мало-по-малу входить въ римскую жизнь, а вмѣстѣ съ этимъ стала высказываться потребность въ правильномъ, художественномъ театрѣ. Познакомившись съ греческою драмою, римляне въ первое время, пожелали устроить правильный театръ. Но такъ-какъ драма греческая требовала передѣлки, сообразно съ характеромъ народа, то это предпріятіе пошло не вдругъ. Тарентинскій уроженецъ, грекъ *Ливій Андроникъ* явился первымъ трагическимъ поэтомъ и актеромъ въ Римѣ. По взятіи Тарента, онъ попалъ въ плѣнъ и сталъ рабомъ консула Ливія Салинатора, у котораго началъ воспитывать дѣтей, за что и былъ отпущенъ своимъ господиномъ на волю. Онъ первый познакомилъ римлянъ въ прекрасныхъ переводахъ съ греческой литературой и сталъ основателемъ римской драмы и театра. По всей справедливости съ него можно начинать исторію латинской драматической литературы. Но по грубости своего характера и по неразвитости римляне не понимали прелести и изящества греческой драмы, и ей предпочитали дикіе фарсы и циркъ, въ играхъ котораго находили полное удовольствіе.

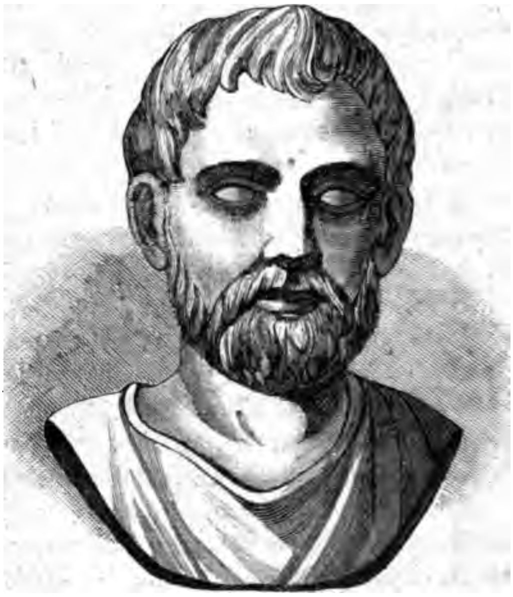
Послѣ Андроника историки упоминаютъ драматическихъ писателей: кампанейца *Кнея Невія*, тарентійца *Квинта Эннія* *), и племянника невіева *Пакувія*, родившагося въ 218 г. до Р. Х. Но важнѣе ихъ Плавтъ и Теренцій. *Плавтъ* родился въ Умбріи около 227 л., по другимъ же около 254 л., (что вѣроятнѣе) до Р. Х. въ консульство Фламинія. Переселясь въ Римъ, онъ отдалъ на сцену свою комедію *Менехмы*, которая имѣла огромный успѣхъ. Онъ сталъ авторомъ, актеромъ и содержателемъ комической труппы, и въ короткое время составилъ большое состояніе. Умеръ за 184 г. до Р. Х. Въ своихъ комедіяхъ Плавтъ создалъ роли молодыхъ мотовъ, слугъ-плутовъ и глупыхъ стариковъ. Лучшими его комедіями считаютъ „*Скупого*“ и „*Плѣнниковъ*“. Въ первой онъ осмѣиваетъ мотовство и скупость и защищаетъ старые обычаи; во 2-й возстаетъ противъ

---

*) *Квинтъ Энній* родился около 240 г. до Р. Х. въ калабрійскомъ городкѣ *Рудіе*, переселился въ Римъ съ цѣлію обучать римлянъ древней словесности. Занимаясь преподаваніемъ греческаго языка и литературы дѣтямъ вліятельныхъ лицъ, Энній снискалъ къ себѣ ихъ уваженіе, и впослѣдствіи пользовался общимъ почетомъ, чего не всякій преподаватель могъ добиться при усиленныхъ трудахъ. Обуреваемый страстью къ поэзіи, онъ пробовалъ свои силы во всѣхъ родахъ, особенно же въ драмѣ, чувствуя къ театру непреодолимое влеченіе. Но всѣ его попытки были неудачны, драмы его проходили мало-замѣченными и не дошли до насъ въ цѣломъ видѣ, а лишь въ незначительныхъ отрывкахъ.

рабства и порабощенія, какъ обычныхъ явленій въ жизни грубаго народа, распоряжающагося побѣжденными, какъ вещами.

Изо всѣхъ комедій Плавта до насъ дошло только 20, но и тѣ представляютъ вольныя подражанія греческимъ образцамъ, а иногда и переложенія. Въ свою очередь Плавтъ сталъ образцомъ для Мольера и слѣдовавшихъ за нимъ комическихъ писателей, что вредно отозвалось на превосходной по языку французской литературѣ (о чемъ будетъ сказано во 2-й книгѣ „Очерковъ“ при обозрѣніи драматическихъ произведеній Мольера). Комедія Плавта „Хвастливый конь“, признаваемая одною изъ лучшихъ, переведена на русскій языкъ Шестаковымъ и помѣщена въ III книгѣ „Пропилеевъ“, (сборника статей о классической древности), издававшихся профессоромъ Леонтьевымъ въ 1855—57 годахъ.



Гораздо болѣе Плавта трудился для театра *Публій Теренцій*; но, не смотря на свой талантъ, честность и добросовѣстность, онъ не пользовался ни любовью народа, ни уваженіемъ въ потомствѣ. Жизнь его мало извѣстна. Родился онъ въ Карѳагенѣ между второю и третьей Пуническою войною, около 194 г. до Р. Х. Въ дѣтствѣ его похитили нубійцы и продали римскому сенатору *Публію* Теренцію Лукану, который далъ ему прекрасное образованіе и отпустилъ на волю. Настоящее его имя было Публій, а названіе Теренція онъ получилъ, по обычаю, отъ своего бывшаго патрона-освободителя Писать онъ началъ слишкомъ рано. Первая его піеса *Андріянка* была одобрена цензоромъ Цециліемъ, который вызвался ему покровительствовать. Въ теченіи 7-ми лѣтъ онъ написалъ 6 комедій и чрезъ нихъ вошелъ въ дружбу со многими знаменитостями того времени. Противъ него чрезъ это образовалась интрига: стали распускать слухи, что онъ не самъ пишетъ, а выдаетъ подъ своимъ именемъ чужія комедіи. Теренцій оскорблялся этимъ и въ длинныхъ прологахъ оправдывался передъ публикой, что повредило его комедіи. Чтобы лучше ознакомиться съ Греціею, онъ путешествовалъ въ Аѳины. На возвратномъ пути буря разбила его корабль и самъ онъ едва спасся. Рукопись же его погибла. Это имѣло сильное вліяніе на его нервную натуру и слишкомъ чувствительную душу и онъ умеръ съ горя; по другимъ же извѣстіямъ погибъ во время кораблекрушенія въ 155 г. до Р. Х. Онъ переводилъ комедіи Менандра, а своихъ писалъ очень мало.

Не смотря однако же на таланты Плавта и Теренція, комедіи не могло быть въ Римѣ: ея развитію мѣшало самое римское общество. Вся дѣятельность грековъ, ихъ общественная и домашняя жизнь не была тайною для поэта. Аристофанъ, зная всѣ гадости и извѣстныя продѣлки представителей общества, выставлялъ ихъ на общій судъ, и его за это не преслѣдовалъ законъ. Такой комедіи, въ смыслѣ общественной сатиры *), въ Римѣ не допускалось даже по закону 12 таблицъ. Кромѣ того римлянинъ скрывалъ свою домашнюю и семейную жизнь, приходя домой на отдыхъ. День свой проводилъ римлянинъ если не на войнѣ, то на площади, толкуя о дѣлахъ политическихъ. По этому-то у римлянъ, какъ у народа практическаго, вмѣсто изящной поэзіи, развилось народное право, положительный законъ, требовавшій совершенно другого рода литературы—краснорѣчія. При томъ же и положеніе римской женщины было иное, чѣмъ гречанки: какъ хозяйка и мать, она не подлежала общественному контролю, и только впослѣдствіи она заняла другую, болѣе широкую въ жизни роль. Сатирическая, личная, или аристофановская комедія еще могла обходиться безъ женскихъ характеровъ; но новая, отвлеченная, комедія безъ женщины и семейнаго быта обойтись не могла. Римская женщина не могла быть предметомъ комедіи и сама по себѣ, и потому, что ея право и личное положеніе охранялись закономъ. Вслѣдствіе этого комики, по необходимости, брали содержаніе изъ жизни уличной, площадной, болѣе или менѣе лишенной изящныхъ типовъ. Отъ того и дѣйствующими лицами римской комедіи являются уличные гуляки, отдающіе сердце и богатство какой-нибудь низкой, недостойной уваженія женщинѣ. Отъ этого и всѣ римскія комедіи похожи одна на другую.

До Августа римляне довольствовались переводами съ греческаго; по до насъ мало дошло этихъ переводныхъ піесъ. Можно сказать съ достовѣрностію одно, что римляне предпочитали этимъ переводамъ (даже Плавту) свои родныя *euателланы*, которыя давались въ антрактахъ. Но актеры-ателланисты стали въ зло употреблять свое положеніе: подражая Аристофану, они стали выводить на сцену извѣстныхъ лицъ, чѣмъ и привели въ негодованіе римское правительство. Юлій Цезарь, запретивъ ателланы, поощрялъ народныя игры и борьбу гладіаторовъ. Не взирая на такое правительственное запрещеніе, ателланы все-таки не прекращались. Наконецъ піесы и актеры, ихъ игравшіе, дошли, въ эпоху

---

*) *Сатира*, какъ сценическое представленіе, перешла въ Римъ отъ Осковъ, у которыхъ она состояла изъ музыки, танцевъ и словъ. На Сабинскомъ языкѣ слово *Satura* означало блюдо съ разными плодами, которыя ежегодно подносили богамъ, особенно Вакху (Бахусу) и Деметрѣ (Церерѣ).

христіанства, до такого цинизма и нравственнаго безобразія, что вызвали общіе противъ себя ропотъ и негодованіе. Оно усилилось особенно съ тѣхъ поръ, когда въ Римѣ и имперіи появились христіанскіе проповѣдники, которые стали предавать такія зрѣлища проклятію. Это было началомъ той упорной и продолжительной вражды со стороны церкви къ театру, которая и до сей поры имѣетъ значеніе и не теряетъ своей силы. Такая вражда религіи съ поэзіей вначалѣ имѣла полное оправданіе и находила общее сочувствіе, потому-что римскій театръ не былъ школою нравственности, а скорѣе школою разврата, противъ котораго проповѣдники новой, святой и чистой религіи должны были употреблять все свое краснорѣчіе. Ателланы пали; но вмѣстѣ съ ними пала и комедія: гладіаторство и циркъ поглотили все вниманіе Римлянъ. Разложеніе римской имперіи уничтожило даже самую мысль о возстановленіи древняго театра.

Римская трагедія. Сенека и его противодѣйствіе античному Риму.

Если комедія не могла развиться въ Римѣ даже у гистріоновъ и стать зеркаломъ жизни, какъ это было у другихъ народовъ, не говоря уже о грекахъ,—тѣмъ болѣе не могла развиться трагедія, требовавшая другихъ условій жизни, чѣмъ тѣ, подъ вліяніемъ которыхъ дожили римляне до золотаго своего вѣка. Мы уже замѣтили, что въ трагедіи изображаются сильныя страсти и страданіе, но страданіе нравственное, которое понимать и которому сочувствовать можетъ нравственно и эстетически вполнѣ развитой человѣкъ. Въ Прометеѣ, Эдипѣ и Андромахѣ мы видѣли страданія, объ руку шедшія съ духовною природою человѣка. И лица греческой трагедіи, къ какому бы культу они ни принадлежали, и въ какомъ-бы общественномъ положеніи ни были, вызывали къ себѣ полное сочувствіе зрителей, которые, находясь въ театрѣ, съ ними жили, съ ними ненавидѣли, любили, страдали, но не забавлялись ихъ страданіями. Эстетически и нравственно-развитый зритель не можетъ ни любоваться, ни восхищаться страданіемъ, но ждетъ благопріятнаго страданію выхода; а если его не находитъ, то оставляетъ театръ съ глубокою скорбію, вынося изъ него уроки, запросъ къ жизни, въ беспрерывномъ и разнообразномъ движеніи которой старается найти этому запросу отвѣтъ. Не таковы были римляне и не таковы были ихъ запросы, потому-что надъ ихъ нравственной природою брала перевѣсъ природа физическая. Высокія и эстетическія наслажденія искусствомъ уступали наслажденіямъ грубой силы и тѣлесныхъ упражненій. Циркъ съ битвами гладіаторовъ и потоками крови доставлялъ имъ болѣе удовольствій, чѣмъ лучшая трагедія Софокла. Изъ такого пристрастія къ игрѣ надъ жизнью человѣческой, къ кровавымъ сценамъ цирковъ вышла даже какая-то особая, своеобразная, исключительная философія, которая получила у Цицерона слѣдующую нѣсколько грубую формулу: человѣку нужно мужественно переносить телѣсныя страданія, не высказывая ихъ ни стономъ, ни воплемъ, ни судорожнымъ движеніемъ; наружное, болѣзненное выраженіе тѣлесныхъ страданій и душевныхъ мукъ есть признакъ слабости природы; слезы разслабляютъ человѣка, а потому и не должно допускать представленія такихъ произведеній, которыя доводятъ зрителей до слезъ.—Мы, пожалуй, скажемъ, что это чисто-спартанская философія, которая развила въ лакедемонянахъ духъ отваги и неустрашимости; но между Римомъ и Спартою большая разница. Спартанецъ и его родина были два тѣла, двѣ жизни, неразрывно сросшіяся одна съ другою. Спартѣ *нужна* была развитая сила для того, чтобы Спарта и осталась Спартою; Риму сила была нужна для грабежа добычи и забавы.

Такое развитіе физической мощи даже во вредъ искусствамъ не должно съ нашей стороны заслуживать порицанія у народа, который видѣлъ въ глатіаторѣ цирка не человѣка, имѣющаго право жить и страдать, не артиста, который, подобно греку, хочетъ побѣдить противника во имя какого бы то ни было искусства,—а видѣлъ въ немъ что-то такое, что лишено всѣхъ правъ человѣческихъ, что служило лишь *для забавы* праздной толпѣ, для которой пролитая кровь составляла наслажденіе. И дѣйствительно, осужденный или наемный боецъ, продавшій себя и свою свободу, не имѣлъ ни какого права ни самъ плакать и страдать ни въ другихъ вызывать къ себѣ состраданіе; онъ былъ обязанъ показать въ себѣ невозмутимую твердость. Да и зрители не хотѣли слышать отъ него ни одного жалобнаго стона, ни одной душевной тревоги, никакого нравственнаго изнеможенія. Его раны и кровь, даже самая смерть служили имъ потѣхою, забавой и наслажденіемъ, заставляя совершенно забывать *человѣческую* природу.

Не то выражала древняя трагедія и не такихъ зрителей она требовала. Въ ней отъ начала и до конца кипѣла жизнь, а не буйная отвага и задоръ; проходила мысль, выражалась исторія, былъ полный и законченный періодъ дѣятельности извѣстныхъ лицъ. Смерть Агамемнона, страданія Филоктета[23], казнь Эдипа, мщеніе Ореста, мужество Антигоны не забавляли зрителя, но ставили его лицомъ къ лицу съ такимъ прошедшимъ, которому ничего подобнаго не имѣлъ у себя римлянинъ. Вотъ гдѣ лежитъ основная причина невозможности самобытнаго развитія трагедіи у римлянъ и невозможности появленія трагическаго поэта.

О драматической литературѣ императорскаго Рима мы не имѣемъ понятія, потому-что ничего отъ нея не дошло до насъ. Сохранились 10 трагедій, приписываемыхъ *Сенекѣ* *); но онѣ далеко не имѣютъ того достоинства, которымъ отличалась греческая трагедія. Для насъ не столько важны эти трагедіи, сколько самъ ихъ творецъ, дѣятельность котораго имѣла свое значеніе.

---

*) *Люцій Анній Сенека* родился въ испанскомъ городѣ Кордубѣ (нынѣ Кордова). Отецъ его Маркъ Аврелій Сенека, изучивъ въ Римѣ ораторское искусство, пожелавъ

Есть глубокій и поучительный смыслъ въ жизни этого человѣка, который состоялъ какъ будто-бы изъ двухъ противоположныхъ натуръ. По жизни и дѣламъ онъ былъ человѣкъ своего времени, но по своимъ сочиненіямъ становился въ прямое противорѣчіе съ обществомъ, съ его развратомъ и безнравственностію. Жилъ онъ при Неронѣ и умеръ по его приказанію, пустивъ изъ жилъ кровь себѣ и своей женѣ *). Учитель и воспитатель своего убійцы онъ сперва потворствовалъ всѣмъ его злодѣйствамъ, одобрялъ Нерона въ убійствѣ матери и брата, но потомъ порицалъ его. Говоря о высокой нравственности, былъ въ то же время самымъ безнравственнымъ человѣкомъ. Онъ стоялъ сперва крѣпко въ государствѣ, но возбудилъ противъ себя зависть и вражду. Объ его богатствѣ говорили, что оно болѣе, чѣмъ нужно частному человѣку; объ его роскошныхъ виллахъ и прохладныхъ садахъ говорили, что они лучше императорскихъ. И между тѣмъ этотъ, почти единственный римскій богачъ давалъ въ ростъ деньги за огромные проценты. Участвуя въ преступленіяхъ Нерона и оправдывая его, онъ въ то же время высказывалъ глубокую ненависть къ цирку, въ которомъ человѣкъ безъ причины убиваетъ человѣка же. „Вы оправдываете себя тѣмъ, говоритъ онъ зрителямъ цирка:—что эти люди, которые бьютъ и рѣжутъ другъ друга на аренѣ,—преступники. Пусть такъ. Какое же преступленіе вы сами-то, зрители. сдѣлали, что осудили самихъ себя смотрѣть на подобное зрѣлище“? Но отстаивая гладіаторовъ и дѣйствуя противъ цирка, онъ не могъ поднять театра своими трагедіями,—потому-что не былъ поэтомъ, и всѣ его трагедіи были самыя неудачныя подражанія греческимъ образцамъ. Кромѣ того въ его время въ религіозныхъ вѣрованіяхъ и нравственныхъ убѣжденіяхъ былъ такой хаосъ, который прояснить могли только высшія, а не человѣческія силы. Язычество рухнуло, оставивъ лишь слѣды своего отжитаго прошедшаго, а христіанство только начинало свое расширеніе. Въ Сенекѣ все перемѣшалось. Прекрасныя человѣческія начала шли рука

дать и сыну основательное образованіе. Въ малыхъ лѣтахъ Люцій Сенека прибылъ въ Римъ, вступилъ въ философскую школу стоиковъ и сдѣлался извѣстенъ сильнымъ и вліятельнымъ лицамъ всемірнаго города. Своими свѣдѣніями онъ обратилъ на себя вниманіе императрицы Агриппины—матери Нерона, которая ввѣрила Сенекѣ воспитаніе своего сына. Въ 65 г. по Р. Х. *Кай Кальпурній Пизонъ* составилъ заговоръ противъ Нерона, который заподозрилъ Сенеку, какъ участника въ этомъ заговорѣ, и приговорилъ его къ смерти. Когда же заговоръ былъ открытъ, Пизонъ лишилъ себя жизни, а Сенека умеръ отъ изнеможенія, пустивъ себѣ кровь изъ жилъ. Вотъ названіе дошедшихъ до насъ его трагедій: Медея, Ипполитъ, Агамемнонъ, Троянки, Неистовствующій Геркулесъ, Тіэтъ, Финикіянки, Эдипъ, Октавія и Геркулесъ на Этѣ.

*) Тацитъ. Ч. II, гл. 61—3 XV книги. Русскій перев. Кронеберга стр. 208—211. Кудрявцева—„Римскія женщины по Тациту“.

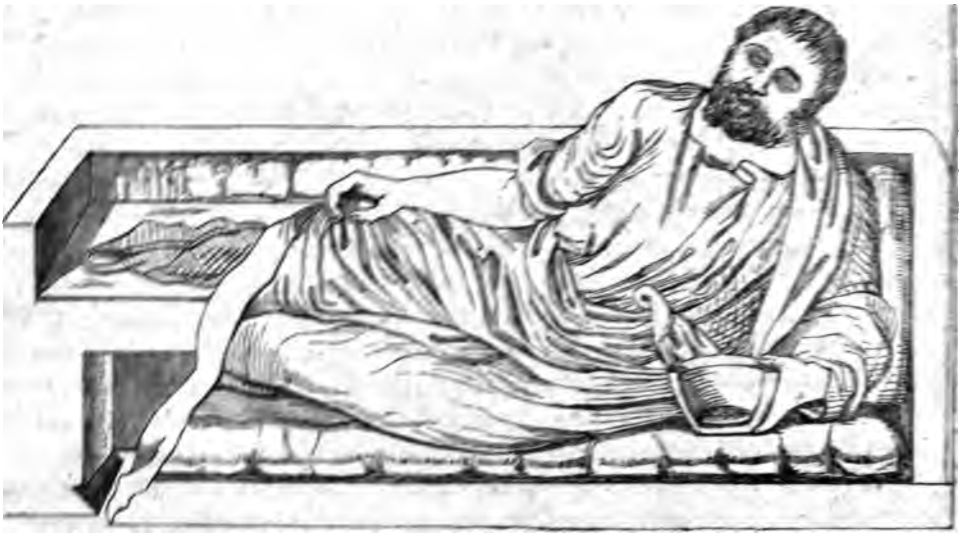
объ руку съ языческими преданіями. Странно становится видѣть мысль о безсиліи боговъ и безучастіи ихъ къ судьбамъ человѣка въ томъ, который, первый изъ римлянъ, заговорилъ о равенствѣ людей. Нельзя безъ сердечнаго сочувствія слышать его такую симпатичную, почти христіанскую рѣчь: „Не весь рабъ отданъ господину своему, говоритъ Сенека: есть у „раба часть, которая не принадлежитъ господину,—это душа. Какой „имѣютъ смыслъ эти суетныя названія: рабъ, господинъ, всадникъ? Если „есть у тебя родоначальники, то поднимись отъ нихъ все выше и выше, „и дойдешь до одного общаго родоначальника—Бога, отъ котораго всѣ мы „происходимъ; слѣдств.. всѣ мы равны по происхожденію“. А между тѣмъ становится грустно, что этотъ свѣтлый умъ не могъ выдержать борьбы съ развивавшимся зломъ.

Впрочемъ намъ можетъ быть понятна одна сторона его характера— это отвращеніе отъ цирка и униженія человѣчества: онъ не былъ римляниномъ. Вся его семья, отецъ и два брата пріѣхали въ Римъ изъ Испаніи; самъ онъ родился въ Кордовѣ и получилъ прекрасное образованіе. Изящная греческая поэзія обратила на себя его вниманіе. Какая-то роковая сила, проводимая греческими трагиками, глубоко залегла въ его душѣ и слилась съ его жизнію. Развитой и образованный, онъ не остался не замѣченнымъ. Его взяли ко двору и довѣрили ему воспитаніе Нерона. Этимъ общественнымъ положеніемъ можно объяснить и его пороки, которыми онъ укрѣплялся въ новомъ развращенномъ отечествѣ.

Разумѣется, такой писатель и общественный дѣятель, который, между прочимъ говаривалъ: „мое отечество—весь міръ“, не могъ ничего сдѣлать для театра, если бы даже имѣлъ и болѣе высокій поэтическій талантъ.

Но нужно же было забавлять привыкшій къ зрѣлищамъ народъ чѣмъ нибудь и кромѣ цирка. Въ Римѣ, за паденіемъ драмы, слѣдовали тѣ же сценическія представленія, какъ и въ Греціи: мимы и пантонимы.

Первыя начались при Цезарѣ. Устроилъ ихъ римскій всадникъ *Либерій* по просьбѣ диктатора. Эти представленія получили такое общественное значеніе, что для нихъ были учреждены даже состязанія, на которыхъ поэтъ *Публій Сирусъ*, бывшій рабомъ, побѣдилъ Либерія. Но и эти представленія вскорѣ замѣнились *пантомимами*, которыя дали начало нынѣшнему балету. Успѣховъ римской пантомимы нужно искать частію въ политикѣ, частію въ личныхъ соображеніяхъ Августа. Цезарь, послѣ народныхъ войнъ, старался собрать въ Римѣ всѣ націи, для чего выписывалъ актеровъ изъ разныхъ странъ и давалъ представленія на разныхъ языкахъ. Августъ поступалъ наоборотъ, думая, что этими представленіями онъ не сблизитъ, а разрознитъ разнародныя націи. Онъ думалъ достигнуть соединенія ихъ черезъ пантомиму, видя въ ней посредницу между собою, римлянами и покоренными Риму народами. Создавъ имперію изъ республики, онъ не любилъ ничего такого, что̀ напоминало бы ему о прежнемъ республиканскомъ правленіи и трагедіи, созданныя по греческимъ образцамъ, были исполнены республиканскихъ идей. Кромѣ того балетъ копировалъ ихъ [illegible] [illegible] всѣ древніе образы и распространялъ, если не языкомъ, не словомъ, то живыми картинными нравы и образъ жизни умершихъ между современными.



Изображеніе мимиста Батиллоса, снятое съ памятника надъ его гробницей.

Говорятъ, что пантомиму развили Пиладъ*) и Батиллосъ, заимствовавъ ее отъ древнихъ грековъ. Многіе думаютъ даже, что итальянскіе танцы, ставшіе основою новаго балета, не иное что, какъ усовершенствованные танцы древнихъ греческихъ хоровъ. Пиладъ, родомъ сициліецъ, изобрѣлъ, говорятъ, нѣжные, благородные и страстные танцы; Батиллосъ, александрійскій уроженецъ, придумалъ танцы легкіе, веселые, свободные, нерѣдко комическіе. Они оба выстроили на свой счетъ театръ и играли комедіи и трагедіи, выполняя ихъ жестами безъ словъ. Этотъ новый родъ представленій былъ римлянами принятъ съ восторгомъ. Пиладъ и Батиллосъ сперва выстроили на свой счетъ пантомимный театръ, на которомъ играли трагедіи и комедіи безъ словъ, выражая смыслъ піесы жестами и танцами и дѣлили доходы и славу пополамъ. Но между друзьями вышелъ разладъ и они раздѣлились, устроивъ вмѣсто одного общаго, два отдѣль-

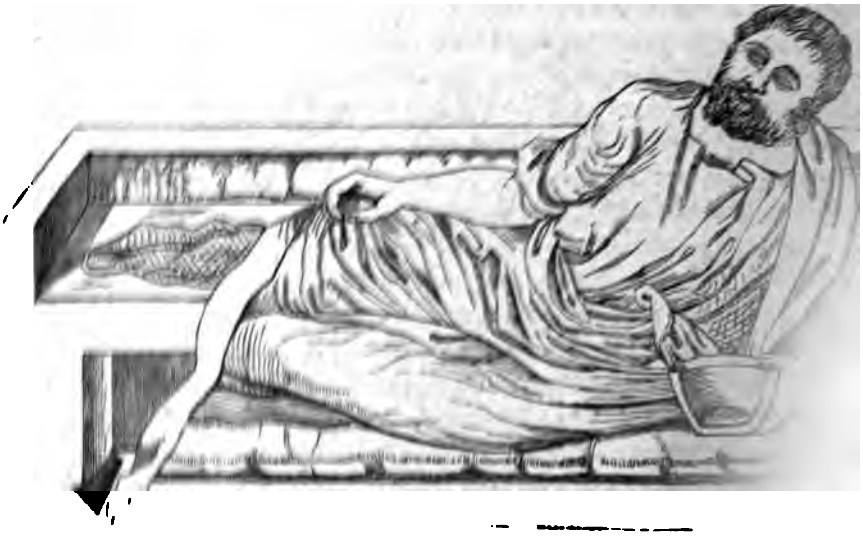
---

*) *Пиладъ*— пантомимный актеръ, родившійся въ Силезіи, переселясь въ Римъ, привлекъ къ себѣ общее вниманіе и любовь народа. Когда Августъ, по подозрѣнію, изгналъ его изъ Рима, народъ открыто заявилъ свое неудовольствіе и столь настойчиво потребовалъ отъ Августа отмѣны приговора, что не оказалось возможности отказать въ такомъ требованіи, и Пиладу было разрѣшено снова возвратиться въ Римъ.

ныхъ театра. Они соперничали, стараясь превзойти другъ друга, улучшали свои произведенія разнообразіемъ содержанія и привлекали массу зрителей. Представленія на обоихъ театрахъ состояли изъ 3-хъ частей: 1, изъ танцевъ, 2, изъ объясненія текста и 3, изъ музыкальнаго акомпанимента. На сцену выходило нѣсколько лицъ, но иногда и одно лицо выполняло сцены за нѣсколькихъ, мѣняя свою внѣшность и манеру. Но Пиладъ былъ находчивѣе своего друга: онъ увеличилъ число музыкальныхъ инструментовъ, придумалъ кордебалетъ, который своими тѣлодвиженіями, группами, жестами и танцами истолковывалъ положеніе дѣйствующихъ лицъ и завязку самой піесы, и граціозными картинами очаровывалъ зрителей. Онъ довелъ искусство выражаться знаками до такого совершенства, что былъ понятенъ всѣмъ и каждому. Говорятъ, что въ патетическихъ мѣстахъ онъ заставлялъ растроганныхъ зрителей плакать. Успѣхъ балета до того вошелъ въ моду, что римляне скоро забыли и Эзопа, и Росція.

Но соперничество между Пиладомъ и Батиллосомъ задержало дальнѣйшее развитіе искусства въ Римѣ. Появились партіи, защищавшія каждаго изъ нихъ. Дѣло стало доходить послѣ представленій до драки, а иногда и до смертоубійства. Къ величайшему огорченію римлянъ и особенно римлянокъ, страстныхъ любительницъ балета, Тиберій, опасаясь большихъ беспорядковъ, закрылъ оба театра. При Неронѣ снова открылись театры, но беспорядки усилились еще болѣе, такъ-что Троянъ навсегда запретилъ постановку балета на сценѣ. Въ послѣдствіе времени многіе императоры не только покровительствовали балету, но и сами принимали въ немъ участіе, такъ-что балеты представляемы были иногда не актерами, а государственными сановниками, даже сенаторами. Извѣстно, что Калигула любилъ одѣваться Меркуріемъ, Нептуномъ, Юпитеромъ, и по ночамъ разыгрывалъ балеты; Неронъ любилъ представлять древнихъ героевъ; Каракалла—Бахуса, а Геліогабалъ въ балетѣ „*Судъ Париса*“ игралъ роль Венеры, и, кромѣ того, очень удачно разыгрывалъ роли торговокъ, кухарокъ и модистокъ.—Въ это же время вошли въ моду переодѣванья въ родѣ нашихъ маскерадовъ, гдѣ гости императора были одѣты въ разные костюмы и представляли какое-нибудь лицо. Изъ всѣхъ императоровъ любилъ маскарады болѣе всего Домиціанъ, но и доводилъ ихъ иногда до жестокости и цинизма. Есть преданіе, будто онъ однажды велѣлъ обить чернымъ сукномъ нѣсколько комнатъ во дворцѣ и созвалъ на ужинъ всѣхъ главныхъ сановниковъ государства. Предъ каждымъ приборомъ была поставлена черная урна, какія ставились въ память умершихъ, и на каждой изъ нихъ было написано имя приглашеннаго гостя. Во все время ужина черные невольники танцовали страшные танцы, а самъ Домиціанъ разсказывалъ о крови, смерти и убійствахъ. Гости трепетали: ихъ, полумертвыхъ отъ страха, отвели по домамъ. И лишь только успѣли они придти въ себя, какъ ихъ снова по-

[illegible] республиканскимъ правленіи; а трагедіи, созданныя по греческимъ образцамъ, были исполнены республиканскихъ идей. Кромѣ того балетъ [illegible] древніе образы и распространялъ, если не изящно, не сложно, то живыми картинами нравы и образъ жизни римлянъ между побѣжденными.



Изображеніе мимиста *Батилла*, снятое съ памятника на

Говорятъ, что пантомиму развили *Пиладъ**) и *Бат* [illegible] отъ древнихъ грековъ. Многіе думаютъ даже, ч станіе основою новаго балета, не иное что, какъ танцы древнихъ греческихъ хоровъ. Пиладъ, родом говорятъ, нѣжные, благородные и страстные танцы; рійскій уроженецъ, придумалъ танцы легкіе, вес рѣзко комическіе. Они оба выстроили на свой счетъ [illegible] и трагедіи, выполняя ихъ жестами безъ сло представленія были римлянами приняты съ восторг [illegible] сперва выстроили на свой счетъ пантомимные [illegible] трагедіи и комедіи безъ словъ, выражая [illegible] и дѣлили доходы и славу пополамъ. Но [illegible] разъединились, устроивъ вмѣсто одно

---

*) [illegible] актеръ, родившійся въ Си [illegible] вниманіе и любовь народа. Когда [illegible] открыто заявилъ свое неудо [illegible] приговора, что не насл [illegible] было разрѣшено снова вы

ристіанства до конца

мистеріи.

зрѣлища имѣли основу въ
постоянную связь съ рели-
збѣжали того-же общаго за-
однаго сознанія, въ глубинѣ

о ученія, измѣнившаго жизнь
двойственный характеръ. Еще
кіе театры, представленія на
нравственности,—въ земляхъ,
появились новыя сценическія
авленіемъ. Этотъ фактъ очень
вѣрнѣе—сценическія пред-
ставляютъ его насущную по-
священникъ, потомъ монахъ
ическія сцены изъ свящ. писа-
къ напр., въ день Рождества
представлялось въ лицахъ то,
ю: въ храмѣ устраивали ясли;
младенцу; выходилъ на сцену
жественный младенецъ, и т. п.
держались библейскаго раз-
употребленія. Есть историче-
лгарскій архіепископъ Өеофи-
ха, ввелъ въ эти представленія
обрядовъ Начальникомъ надъ
какого-то Евфимія. назначивъ его въ то
ркви. И въ то время, когда пѣлись свя-

щенныя пѣсни, располагавшія къ благоговѣйной молитвѣ, толпа беспутныхъ людей подъ начальствомъ этого Евфимія присоединяла къ божественному служенію свои „недостойныя дьявольскія пляски", непристойные крики и пѣсни, которые неприличны были бы даже на улицахъ. То-же самое подтверждаютъ и наши паломники, бывавшіе на востокѣ и въ Цареградѣ. Люди неученые и безхитростные,—они разсказывали о томъ, чтò видѣли, о чемъ слышали. Основываясь на ихъ разсказахъ и принимая въ соображеніе византійскую архитектуру, можно думать, что даже самые храмы устраивались тогда такъ, чтобы въ нихъ можно было представлять въ лицахъ евангельскія событія, которыя праздновала церковь въ торжественные дни. Наши странники разсказываютъ о воспроизведеніяхъ: Голгофы, трещины въ горѣ, колодца, при которомъ бесѣдовалъ Спаситель съ Самарянкой. Замѣчателенъ ихъ разсказъ о какомъ-то темномъ отверстіи въ храмѣ, которое представляло адъ, куда сходилъ Господь по смерти, и откуда въ Великую Пятницу, во время службы будто-бы раздавалось какое-то „жваканье и кишеніе".

Развитію такихъ, такъ сказать, храмовыхъ представленій способствовало еще одно обстоятельство. Извѣстно, что римскій императоръ Юліанъ богоотступникъ (апостатъ), получившій блестящее образованіе, изъ ненависти къ христіанамъ запретилъ въ христіанскихъ школахъ изученіе древнихъ классиковъ. Между тѣмъ святители церкви, тоже знакомые съ классическою литературою, видѣли въ этомъ изученіи возможность обратить ее на служеніе къ распространенію новыхъ христіанскихъ идей. Съ этою цѣлію они стали писать піесы изъ билейскаго быта на основахъ греческой трагедіи. Не мало содѣйствовало этому новому съ религіознымъ закаломъ роду драмы и раздѣленіе церквей. Западная церковь въ богослуженіе, независимо отъ общей христіанской обрядовой части, стала вводить различные церемоніалы, смахивающіе по своей обстановкѣ на сценическій драматизмъ. Въ католической церкви и донынѣ сохранился обычай *воспѣвать* въ Великую Пятницу страсти Христовы. Сперва читали собравшемуся въ церкви народу исторію страданій и смерти Спасителя; потомъ это чтеніе приняло драматическую форму, потому-что раздѣлялось между нѣсколькими лицами, изъ коихъ одни представляли апостоловъ, другіе Ирода, Пилата, судей, народъ. Священникъ при этомъ произносилъ слова Спасителя. Евангельскимъ лицамъ присвоивали различные голоса: теноръ Спасителю, басъ—Пилату, хоральное пѣніе—первосвященнику, стражѣ, народу. Чрезъ нѣсколько времени эти лица стали появляться въ соотвѣтствующихъ событіямъ костюмахъ и присоединяли къ словамъ приличныя дѣйствія. Нерѣдко распространялся и измѣнялся евангельскій разсказъ. Многія мѣста, наприм., плачъ Маріи, были переложены въ стихи и пѣлись. Въ XIV вѣкѣ въ эти представленія стали вводить комическія лица, напримѣръ, корыстолюбиваго Іуду, купцовъ, торгующихъ ароматами и т. п.

Такія, вышедшія изъ римской литургіи и полныхъ драматизма ея обрядовъ, представленія, получили греческое названіе *мистерій* такъ-какъ въ началѣ своего развитія они имѣли предметомъ *величайшую тайну религіи: искупленіе міра Сыномъ Божіимъ* отъ грѣха, проклятія и смерти. Главными лицами этихъ мистерій всегда являлись св. Дѣва-Марія и Іисусъ Христосъ. Содержаніе ихъ было важное и трагическое.

„Постепенное развитіе мистерій,—говоритъ А. Д. Галаховъ въ своей *Исторіи Русской Словесности* *),—измѣняло ихъ внѣшнія и внутреннія особенности. Объемъ ихъ увеличивается, потому что онѣ представляютъ уже цѣлый рядъ событій изъ земной жизни Спасителя или, соотвѣтственно тайнѣ искупленія, всю духовную исторію человѣка, отъ его сотворенія до страшнаго суда; дѣйствующихъ лицъ вводится больше; сюжеты почерпаются не изъ однихъ евангельскихъ разсказовъ, но также изъ притчъ, или другихъ книгъ священнаго писанія, имѣющихъ какое либо отношеніе къ дѣлу искупленія; латинскій языкъ чередуется съ народнымъ, а потомъ и вовсе уступаетъ ему мѣсто, сохраняясь только для указанія того, чтó дѣлаютъ лица. Внутренняя перемѣна мистерій состоитъ въ томъ, что онѣ мало-по-малу отступали отъ своего строго-церковнаго характера, присоединяя къ серьезному комическое. Вторженіе комическаго элемента относится къ тому еще времени, когда піесы разыгрываемы были въ церкви: онъ выражался масками, грубыми шутками, олицетворяясь то въ сребролюбивомъ Іудѣ, то въ купцѣ, продающемъ ароматы мироносицамъ, то въ дьяволѣ, какъ главномъ своемъ представителѣ. Какъ только послѣдній выступилъ на сцену, такъ мистерія необходимо должна была низойти съ своего постоянно-трагическаго тона“.

„Профанація священныхъ предметовъ не только мірянами, принимавшими участіе въ игрѣ, но и самими духовными лицами, вызвала вмѣшательство высшаго духовенства. Начиная съ XIII в., папа Иннокентій III, епископы и синоды не дозволяютъ ни въ церкви, ни на кладбищѣ представленіе піесъ, исполненныхъ комическими выходками. Тогда мистеріи перешли на площадь, гдѣ приняли бóльшую свободу: новая сцена была для нихъ и началомъ новаго, плодовитаго періода. Такъ-какъ смотрѣть ихъ стекался народъ, то онѣ, естественно, принаравливались къ его вкусу и понятіямъ; поэтому народныя сцены являются въ нихъ чаще и чаще; вокругъ библейскихъ характеровъ болѣе и болѣе группируются лица, придуманныя фантазіей, да и самыя священныя лица принимаютъ видъ людей простаго званія; идеальное изображается грубымъ, матеріальнымъ образомъ; художественность и единство настроенія не имѣютъ мѣста. Вмѣстѣ съ этимъ начали возникать въ разныхъ мѣстахъ свѣтско-духовныя братства для представленія мистерій: въ Антверпенѣ—братство св. евангелиста Луки, въ Римѣ—братство del Gonfalone, въ Парижѣ—братство страстей Господнихъ (Confrèrie de la Passion). Послѣднее, основанное въ 1402 г., названо такъ по главному предмету его представлений. Назначеніе братствъ состояло какъ-бы въ томъ, чтобы духовную драму постепенно преобразовать въ свѣтскую изображеніемъ природы не идеальной, прибавкой текущихъ дѣлъ будничной жизни къ великимъ дѣяніямъ минувшаго, живымъ отношеніемъ къ современности, народнымъ языкомъ. Самое расширеніе объема піесъ не осталось безъ вліянія на ихъ характеръ: необходимо было разнообразить содержаніе піесы, которая иногда игралась нѣсколько дней сряду".

---

*) Спбургъ 1863 г., т. I, стр. 199—200.

„Представленіе духовной драмы было дѣломъ благочестивымъ и назидательнымъ: ее играли во славу Божію и на спасеніе души. Каждый актеръ цѣнилъ свое участіе въ игрѣ, какъ особый почетъ. Большія піесы дѣлились не на акты, а по днямъ, или главнымъ пунктамъ изображаемаго дѣйствія. Онѣ требовали значительнаго времени для своего исполненія: иногда однѣ вступительныя сцены тянулись два—три дня. По многолюдной публикѣ, можно было давать ихъ не иначе, какъ на открытомъ воздухѣ. До начала піесы прологъ объявлялъ, что въ ней будетъ представлено: обязанность объявленія возлагалась на вѣстника; иногда-же передавалась ангелу или Августину, святителю, наиболѣе чтимому западною церковью. Сцена дѣлилась на три, одно надъ другимъ возвышающіяся, отдѣленія: верхнее представляло рай, среднее—міръ, нижнее—адъ. Дѣйствіе большею частію начиналось въ срединѣ и оканчивалось или въ верху, или внизу".

Въ IX вѣкѣ, въ Гандерсгеймскомъ монастырѣ (главный городъ въ нынѣшнемъ Брауншвейгскомъ герцогствѣ) было основано женское аббатство, имѣвшее большое значеніе: его старшая аббатисса пользовалась правомъ голоса на собраніяхъ прелатовъ. Тамъ, въ X вѣкѣ, жила весьма умная и образованная монахиня, по имени *Гросвита*. *) Владѣя прекрасно латинскимъ языкомъ, она читала Теренція, увлеклась его драматическими

---

*) Трудно опредѣлить время рожденія и смерть монахини *Гросвиты*. Ее нерѣдко смѣшиваютъ съ писательницей VII вѣка *Гильдой Гересвитой*. Въ запискахъ Гросвиты есть замѣтка, что она родилась послѣ смерти Саксонскаго герцога Оттона, и что она немного старше дочери Генриха Баварскаго, Герберины II, настоятельницы Гандерсгеймскаго монастыря, слѣд. между 910 и 935 годами. На 26 году отъ роду вступила она въ монастырь, при которомъ было училище св. Бенедикта. Здѣсь она ознакомилась съ древне-классическою и съ духовно-христіанскою литературами подъ руководствомъ Герберины, которая съ раннихъ лѣтъ получила отличное образованіе. Всѣ сочиненія Гросвиты писаны по-латини и изданы были въ Нюренбергѣ въ 1501, а въ Виртембергѣ въ 1517 годахъ. Рукопись ея состоитъ изъ 3 частей: въ первой заключается 8 легендъ: 1) Исторія рожденія и безсѣменнаго зачатія Пречистой Божіей Матери. 2) Исторія вознесенія Іисуса Христа. 3) Страданія св. муч. Гондольфа. 4) Мученіе св. Пелага въ Кордовѣ. 5) Паденіе и обращеніе архидіакона Өеофила въ Сициліи. 6) Обращеніе молодаго невольника, освобожденнаго отъ демона св. Василіемъ. 7) Исторія страданій св. Дениса. 8) Исторія страданій св. Агнесы. Во 2-й части 6

сочиненіями, и задумала сама написать на латинскомъ языкѣ небольшія піески, взявъ для нихъ предметы изъ священнаго писанія. Такимъ образомъ она составила 6 коротенькихъ піесъ. И вотъ въ германскомъ монастырѣ, гдѣ было 50 монахинь изъ благородныхъ фамилій, появляется около 1080 года маленькій театръ. Молодыя сестры, получивъ позволеніе надѣвать мужскія платья, разыграли трагедію „*Обращеніе Галикана*», содержаніе которой можно передать въ нѣсколькихъ словахъ. Галиканъ, получивъ согласіе на бракъ съ дочерью Константина Великаго, ѣдетъ на войну, послѣ побѣды принимаетъ христіанство и отказывается отъ руки дочери императора, а она идетъ въ монастырь. Прошло 25 лѣтъ, смѣнились 3 императора. Юліанъ, изгнавъ Галикана въ Египетъ, приказываетъ, подвергнувъ тяжкимъ мученіямъ, умертвить двухъ священниковъ Іоанна и Павла, обратившихъ Галикана въ христіанство.

Но такія попытки предпріимчивой монахини не подвинули театра, потому-что были написаны на мертвомъ языкѣ. Когда явился первый народный театръ въ Европѣ,—сказать трудно. До половины XIV вѣка мы не находимъ драмъ народныхъ, которыя были бы полнѣе мистерій.

Въ этихъ мистеріяхъ число дѣйствующихъ лицъ было не ограничено. Всѣ они, выходя на сцену, говорили длинные монологи, въ которыхъ нѣтъ ни связи, ни смысла. На сколько въ нихъ мало правдоподобія и и художественности,—мы изъ лучшей изъ нихъ „*Авраамъ*“ приведемъ разговоръ отца съ сыномъ въ тотъ моментъ, когда Авраамъ уже приготовился принести Исаака въ жертву. Вмѣсто высокой библейской покорности волѣ Всевышняго—вотъ какъ философствуютъ сынъ съ отцомъ:

Исаакъ: Закрой мнѣ глаза, чтобы не видалъ я меча, когда онъ будетъ ко мнѣ приближаться; быть можетъ, я испугаюсь,

Авраамъ: Мой другъ! не будетъ-ли это безсовѣстно, если я это сдѣлаю?

Исаакъ: Увы! Это въ самомъ дѣлѣ глупо.

Авраамъ. Прощай, мой сынъ.

Исаакъ: Пращай, мой отецъ! я связанъ и скоро умру; не видать мнѣ болѣе яснаго свѣта!

Авраамъ: Прощай, мой сынъ!

Исаакъ: Прощай, мой родитель! Передай моей матери, что я никогда не увижу ее.

Авраамъ: Прощай, мой сынъ!

Достаточно этого разговора между отцомъ, приносящимъ сына въ жертву, и сыномъ, который готовится умирать, чтобы видѣть всю скудость творчества и нелѣпость содержанія. Однако, не смотря на нелѣпости, которыми наполнены мистеріи, онѣ очень сильно занимали Западную Европу въ XV вѣкѣ, а въ Испаніи нашли полное народное сочувствіе *).

драмъ: Обращеніе Галикана, Дульціусъ, Каллимахъ, Авраамъ, Пафнусъ и Мудрость или Вѣра, Надежда и Любовь. Въ 3-й части—Панигирикъ Оттонамъ. Лучшею изъ всѣхъ ея драмъ признаютъ *Авраама*. (Реперт. и пант. за 1847 г., т. XI).

*) Испанская драма.

Составители множества подобныхъ безсмысленныхъ мистерій неизвѣстны. Вѣроятно, это были люди полуграмотные, полуученые слагатели плохихъ стиховъ, неумѣвшіе пользоваться богатыми для творчества матеріалами, которые давала новая жизнь и минувшія преданія кромѣ священной исторіи.

Въ XVI вѣкѣ явилась попытка написать драму въ настоящемъ ея значеніи, съ раздѣленіемъ на акты, и съ обстановками. Къ этому приступилъ Мейстерзингеръ *Гансъ-Саксъ*, поэтъ и послѣдній представитель школы *Мастеровъ* (die Meister), распѣвавшихъ библейскія сказанія на разные манеры. Эти мастера при составленіи стиховъ руководствовались особыми правилами стихотворства относительно внѣшней формы, безъ всякой заботы о внутреннемъ содержаніи. Ихъ курьёзная піитика говорила о разныхъ родахъ и видахъ стиховъ, насчитывая для нихъ до 200 родовъ и видовъ разныхъ правилъ, и давая каждому особое названіе. Книга, въ которой были собраны всѣ правила тогдашняго стихотворства, называлась *Табулатурой*.

Гансъ-Саксъ *), сынъ портного, родился въ Нюренбергѣ (въ 1494 году) въ то время, когда всѣ устремились заниматься литературой и поэзіей. Этотъ нравственный переворотъ между нѣмцами сдѣлала реформація. Ремесленники, не оставляя своихъ занятій, въ литературѣ не отставали отъ другихъ сословій. Отецъ Гансъ-Сакса отдалъ его въ латинскую нюренбергскую школу. Послѣ школы Саксъ поступилъ въ ученье къ сапожнику, и въ то-же время учился пѣнію у ткача Леонарда Нунненбека, подъ руководствомъ котораго прочелъ много книгъ и выучился сочинять стихи. 17-ти лѣтъ отъ роду отправился путешествовать и побывалъ въ замѣчательнѣйшихъ городахъ Европы, которые лежали по берегамъ Рейна, и въ которыхъ были поэты мейстерзингеры. Въ теченіе пятилѣтняго путешествія онъ знакомился всюду съ подобными же себѣ ремесленниками-поэтами и пріобрѣлъ всеобщее уваженіе. Возвратившись въ Нюренбергъ, онъ одновременно занимался и башмачнымъ мастерствомъ, и поэзіею. Умеръ 82-хъ лѣтъ (1576 г.). Гансъ былъ очень плодовитъ. Нѣмцы вычислили, что онъ отъ 1514 до 1569 года, т. е. въ 55 лѣтъ, написалъ больше 21 милліона стиховъ, составившихъ 6108 стихотвореній. Изъ нихъ 208 мистерій-комедій, 4200 пѣсней и 1700 разсказовъ. Лучшими его сочиненіями считаются разсказы, потомъ карнавальныя представленія (Fastnachtsspiele), слабыми же—мистеріи.

На сколько Гансъ-Саксъ двинулъ впередъ драму—мы можемъ видѣть изъ содержанія его мистеріи „*Ева и ея дѣти на экзаменѣ предъ Богомъ*“.

Ева скорбитъ и жалуется на несчастія, которыхъ она была виновницей, и на слѣдствія своего грѣха: она раба мужа, отъ нея страдаетъ все человѣчество. Усталый и измученный Адамъ приходитъ отдыхать отъ дневныхъ трудовъ, но его поражаетъ печаль и уныніе жены. Онъ успокаиваетъ ее надеждою на лучшее будущее и говоритъ, будто архангелъ Гавріилъ объявилъ ему, что Богъ желаетъ посѣтить ихъ скромное жилище, дабы увидать, какъ хозяйничаетъ Ева, и какъ воспитываетъ она своихъ дѣтей. — Вслѣдствіе этого Адамъ приказываетъ Евѣ привести весь домъ въ порядокъ, чтобы достойно принять Святого гостя. Какъ хорошая хозяйка, Ева радуется и надѣется, что Богъ, найдя у нея въ домѣ чистоту и порядокъ, непремѣнно благословитъ ея семейство. Между тѣмъ она жалуется мужу на Каина, который грубъ и лѣнивъ, не живетъ дома, а таскается по улицамъ и знакомится съ дурными людьми *). Адамъ приказываетъ Авелю отыскать грубіяна Каина и привести его домой. Во 2-мъ дѣйствіи всѣ, одѣтые въ нарядное платье, ждутъ Бога. Не хочетъ надѣвать праздничнаго платья грубый и суровый Каинъ, который къ тому же и богохульствуетъ. Наконецъ послѣ различныхъ домашнихъ сценъ и онъ одѣвается, но не вслѣдствіе повиновенія родителямъ, а изъ боязни, чтобъ его не высѣкли. Адамъ и Ева, огорченные грубостью сына, соболѣзнуютъ объ его несчастномъ характерѣ; между тѣмъ Авель становится еще добрѣе и нѣжнѣе, чтобы успокоить родителей. Въ 3-мъ дѣйствіи приходитъ Богъ въ сопровожденіи двухъ ангеловъ, и привѣтствуетъ собравшуюся семью словами: „Миръ вамъ, добрые друзья мои!“ Адамъ падаетъ ницъ, а Ева проситъ Бога о милосердіи къ страдающему человѣчеству. Богъ обѣщаетъ прислать Спасителя для искупленія падшаго человѣка, и потомъ экзаменуетъ Авеля въ богословіи. Довольный его отвѣтами, совѣтуетъ имъ жить честно и трудиться. 4-й актъ заключаетъ бесѣду Бога съ Каиномъ, которому Богъ предлагаетъ вопросы изъ свящ. писанія. Въ грубыхъ отвѣтахъ Каина обнаруживается самое дикое невѣжество. Въ 5-мъ актѣ изображено убійство Авеля.

---

*) По инымъ извѣстіямъ его отецъ Вейтъ былъ башмачникъ.

На сколько хороша эта мистерія, можно видѣть изъ самаго ея содержанія. Взятый для нея предметъ нисколько не соотвѣтствуетъ сценическому представленію. Изъ исторіи взятъ фактъ, но не развиты характеры съ исторической стороны, потому-что народность и современность сильно развились въ поэтѣ при созданіи мистеріи. Въ Адамѣ и особенно въ Евѣ видны не библейскія лица, а современные поэту люди, названные лишь библейскими именами. Ева — хорошая нѣмка-хозяйка и заботливая мать; а Адамъ—честный и трудолюбивый ремесленникъ. Стоитъ только перемѣнить имена, выбросить тѣ сцены, по которымъ эту піесу относятъ къ мистеріямъ, и мы получимъ настоящую нѣмецкую мѣщанскую драму, въ которой все будетъ національно, сообразно съ вѣкомъ и нѣмецкимъ обществомъ.

---

*) Авторъ этой мистеріи такъ мало интересовался исторической вѣрностью, что не подумалъ о томъ, были-ли при Адамѣ города съ улицами и площадями, какъ они строились, и какъ они назывались.

Въ теченіе всего времени, называемаго средними вѣками, эти драмы-мистеріи разыгрывались всюду. Долѣе всего онѣ оставались въ Польшѣ и Россіи. Польша имѣла не малое вліяніе на русскую литературу во все время съ основанія Кіевской академіи и до Петра I. Вслѣдствіе этого у насъ развились мистеріи преимущественно на юго-западѣ. Остатки ихъ сохранились въ западныхъ губерніяхъ даже доселѣ, въ театрахъ маріонетокъ [24]).

Но въ то время, когда въ Россіи и Польшѣ развивались подобнаго рода драматическія произведенія, на западѣ Европы уже стали возникать театръ и трагедія, въ которой высказываются вполнѣ и общечеловѣческое начало и національные элементы. Такія трагедіи, имѣющія и доселѣ огромное и поучительное значеніе въ литературѣ, появились въ Англіи и Испаніи.

V.

Драматическая поэзія съ конца XVI вѣка.

Англійская драма.

Время послѣ Крестовыхъ походовъ было весьма смутнымъ временемъ для всѣхъ европейскихъ государствъ. Уничтоженіе феодализма, отрицаніе свѣтскихъ правъ папы, возстаніе противъ католическихъ догматовъ не могли благопріятствовать поэзіи тамъ, гдѣ шли такія тревоги. Историческая судьба Англіи до половины XVI вѣка была одинакова съ судьбою всякаго народа, которому подъ деспотизмомъ случайной власти суждено переживать какой-бы то ни было великій переворотъ. Въ Германіи шла война за религіозный вопросъ, а между тѣмъ Лютеръ распространялъ свое ученіе, которымъ положилъ начало болѣе широкому и нравственному развитію человѣка. Авторитетъ Лютера былъ утвержденъ. Протестанты, разорвавъ всѣ связи съ католицизмомъ, разошлись по Германіи, взволновали сосѣднія континентальныя государства, и произвели религіозное движеніе въ Англіи при Генрихѣ VIII, ученомъ человѣкѣ, но безъ всякихъ религіозныхъ и человѣческихъ убѣжденій государѣ. Онъ сперва напалъ на всѣхъ послѣдователей Лютера, а потомъ и на католицизмъ. Къ возстанію противъ первыхъ его побудила страсть къ полемикѣ и религіознымъ спорамъ; противъ вторыхъ онъ вооружился за отказъ папы Климента VII въ разводѣ ему съ испанскою принцессой Катериной. Ненависть къ тѣмъ и другимъ дошла до неистовства и изъ Лондона сдѣлала кровавую бойню. Для переворота въ вѣроисповѣданіи и догматической его части и для ломки государственныхъ началъ выбралъ онъ себѣ въ подручники такого же деспота, Кромвеля, и съ нимъ началъ страшное разрушеніе. Въ этой ломкѣ не было пощажено ни науки, ни искусства, ни личности человѣческой. Основавъ англиканскую церковь, онъ изъ Англіи совершенно удалилъ папскую власть, преслѣдуя папистовъ съ свирѣпостію восточнаго деспота. Все, что только противилось ему, становилось въ его рукахъ хрупкою игрушкою. Для Англіи это было самое тяжелое время. Наругавшись надъ религіей, святыней, семейнымъ началомъ, надъ искусствомъ, наукой и надъ человѣкомъ, Генрихъ не могъ даже умереть безъ того, чтобы не подписать двухъ смертныхъ приговоровъ надъ католиками *). Трагическая личность этого повелителя въ Англіи убила на время всякую свободную дѣятельность.

Между тѣмъ не умерла католическая партія, какъ ни давили ее. При преемникѣ Генриха, Эдуардѣ VI, въ Шетландіи жила внука Генриха Марія Стюартъ, строгая католичка и одна изъ самыхъ симпатичныхъ личностей. Съ точки зрѣнія католической она была законной наслѣдницей Англіи послѣ Эдуарда, потому-что дочь Анны Боленъ, Елизавета міромъ католическимъ не могла быть признана законною, какъ рожденная отъ брака, не благословленнаго церковію. Снова началась борьба религіозныхъ партій. Елизавета, овладѣвъ престоломъ, поняла, что въ Англіи нельзя дать мѣста тому вѣроисповѣданію, которое не можетъ признавать ея рожденія законнымъ и утвердить за нею право на престолъ. А такъ-какъ за Марію стоялъ весь католическій міръ, то Елизаветѣ нужно было отдѣлаться отъ Маріи.

На ней лежала обязанность поправить все то зло, которое внесъ въ Англію ея необузданный отецъ. Наслѣдовавъ отъ него надменность, стойкость и непреклонность характера, она была несравненно развитѣе и, когда надо, уступчивѣе его вслѣдствіе своей женственности, не рѣдко бравшей перевѣсъ надъ ея суровостью. Елизавета старалась поднять искусства, науки, поэзію и торговлю, и дала прочную силу государству. Ея царствованіе называютъ, и очень основательно, временемъ отдыха Англіи (1558—1603).Она вызвала къ труду ученыхъ, къ своему двору поэтовъ; пробудила общую дѣятельность; велѣла открыть доступъ въ архивы, изъ которыхъ стали брать старыя дѣла, старыя хроники, содержавшія множество трагическихъ событій, которыми была богата старая Англія. — XIV, XV и XVI вѣка давали для поэзіи множество богатыхъ матеріаловъ. Въ Англіи появились одновременно съ каледонскими датскія и исландскія саги, итальянскія новеллы, средневѣковыя преданія, зашедшія сюда вмѣстѣ съ распространеніемъ образованія. А къ этому прибавилось еще и полное знакомство съ драматической греческой и латинской литературой.

На эти богатые источники обратили вниманіе замѣчательные талантливые писатели временъ Эдуарда и Елилаветы: лордъ Саквиль, Лейли, Марло, Робертъ Гринъ и Томасъ Гейвудъ. Но, если они не возвысили англійской драмы, то причины этому лежали въ ихъ личныхъ свойствахъ. *Саквилю* мѣшало пристрастіе въ греческой литературѣ разработать богатую національную поэзію, хотя онъ и пользовался преданіями. Онъ британское преданіе о королѣ Горбодёкѣ олицетворилъ въ трагедіи слѣдующаго содержанія: Горбодёкъ любилъ младшаго своего сына Поррекса, и для удовлетворенія этой любви пренебрегъ правомъ единодержавнаго государя, вопреки обычаю, раздѣливъ свое государство между нимъ и старшимъ сыномъ Феррексомъ, чѣмъ и внесъ раздоръ въ семейство и гибель въ государство. Это британское преданіе Саквиль изложилъ въ формѣ греческой трагедіи, введя въ нее хоръ, состоящій изъ аллегорическихъ лицъ, и вѣстниковъ за тѣмъ, чтобы послѣдніе разсказывали зрителямъ о событіяхъ, которыя не могли быть представлены на сценѣ. *Марло* (Marlow), поэтъ и актеръ, родившійся въ Кентербюри въ 1563, убитый въ Лондонѣ въ 1593, для своихъ піесъ бралъ преданія изъ среднихъ вѣковъ; таково, напримѣръ, преданіе, развившееся во время Крестовыхъ походовъ, объ убійствѣ евреями христіанскаго младенца въ день Пасхи *), которое послужило ему для трагедіи *Мальтійскій Еврей*. Для другой своей трагедіи — *Фаустъ* онъ взялъ легенду о Фаустѣ изъ Виртемберга [25], пожертвовавшемъ для науки душою, которую онъ продалъ Мефистофелю. Но эту прекрасную, народную нѣмецкую легенду Марло передѣлалъ по своему, нѣсколько исказивъ ее, хотя не лишилъ Фауста его поэтической стороны и чудодѣйственной силы, которая развита въ преданіи. О *Гринѣ* говорятъ, какъ о даровитомъ поэтѣ и вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ о потерянномъ человѣкѣ, который убилъ свой талантъ дурною жизнію и умеръ (1592) въ нищетѣ. *Гейвудъ* отличался отъ нихъ плодовитостью (говорятъ, написалъ до 200 піесъ). Лучшею его піесою считаютъ *Женщину, убитую своей собственной добротою*.

---

*) Курсъ Всеобщ. Истор. Вебера, т. III. Переводъ Корша, стр. 131.

Но какъ ни были богаты матеріалы для драмы, какъ ни была разнообразна дѣятельность этихъ поэтовъ, англійская драма не поднялась бы на такую высоту, коей она достигла, если бы не явился геніальный драматургъ Шекспиръ.

Шекспиръ. Всемірное значеніе его драмъ.

Вильямъ Шекспиръ родился 23 апрѣля 1564 г. въ Стратфортѣ на Эвонѣ (Ewone). Его отецъ Джонъ, по однимъ извѣстіямъ — перчаточникъ **), по другимъ — торговецъ шерстью, былъ женатъ на младшей дочери сера Вилькмота, слѣдовательно по женѣ имѣлъ нѣкоторыя связи съ высшими лицами. Впослѣдствіи онъ былъ судьею въ Стратфортѣ. Умеръ въ 1601, а мать Шекспира въ 1608 году.

---

*) Это преданіе было не въ одной Англіи, но долгое время ходило и у насъ, между жителями западныхъ губерній. Оно характеризуетъ отношенія евреевъ къ христіанамъ. По народнымъ разсказамъ, даже въ недавнее время жиды похищали христіанскихъ дѣтей, чтобъ ихъ кровью освятить свою пасху. Разумѣется, въ настоящее время этого быть не можетъ; но за прошедшее, при религіозной враждѣ, отвѣчать нельзя.

**) О профессіи отца Шекспирова біографы говорятъ различно. Домъ, въ которомъ родился поэтъ, сталъ европейской извѣстностью. Такъ: въ 1887 г. посѣтило его 16417 человѣкъ; въ числѣ ихъ было болѣе 5000 американцевъ. Посѣтители принадлежали къ 30-ти различнымъ національностямъ. Каждый платилъ за право осмотра жилища англійскаго драматурга по одному шиллингу. Такимъ образомъ къ 1888 году было собрано 75,000 франковъ.

Нельзя сказать, чтобы Вильямъ неполучилъ ни какого образованія, такъ-какъ его отецъ сперва имѣлъ небольшое состояніе. Разныя обстоятельства заставили Вильяма вести бродячую жизнь, а врожденная способность къ драматической поэзіи увлекла его на одинъ изъ англійскихъ театровъ, гдѣ онъ и служилъ вмѣстѣ съ своимъ братомъ Эгмонтомъ. Латинскому языку выучился въ одной изъ латинскихъ школъ, изъ которой былъ взятъ, вслѣдствіе недостатковъ, которые испыталъ его отецъ подъ конецъ жизни, потому-что его денежныя дѣла пошли очень плохо. Шекспиръ очень любилъ читать Плутарха. Можно думать, что онъ находился на службѣ у какого нибудь адвоката, потому-что во многихъ его піесахъ видно знакомство съ юриспруденціей и юридической терминологіей. Говорятъ, онъ зналъ хорошо латинскій, французскій, итальянскій и испанскій языки *), и могъ, кромѣ Плутарха, похвалиться большою начитанностію. Только Исторію и Географію зналъ по хроникамь весьма неосновательнымъ, что рѣзко высказалось во многихъ его драмахъ. Но тогда на эти науки не обращали вниманія, и даже не считали ихъ въ ряду свѣдѣній, необходимыхъ человѣку, а потому Вильямъ нисколько не заботился въ своихъ драмахъ объ исторической, или географической вѣрности представляемыхъ событій, а бралъ ихъ безъ критики и провѣрки, такъ, какъ были они изображены въ хроникахъ. Семейное горе вслѣдствіе разстроеннаго состоянія имѣло сильное вліяніе на молодого Шекспира. Когда ему было 14 лѣтъ, денежныя средства семьи были въ самомъ плохомъ положеніи. Кромѣ этого появилось и другое семейное горе: въ 1583 г. былъ казненъ его родственникъ Эдуардъ Паркгаль. Въ Англіи появилось браконьерство. Толпа праздной молодежи часто охотилась за дичью не въ назначенное закономъ время и въ чужихъ земляхъ. Это браконьерство считалось преступленіемъ и вело за собою уголовное наказаніе. Не смотря на то, Шекспира увлекъ разгулъ этой беззаботной толпы, и онъ сталъ браконьеромъ во владѣніяхъ Томаса Лоси (Lucy). Тамъ онъ былъ пойманъ; но, написавъ на владѣльца злую сатиру, бѣжалъ въ Лондонъ. На 22-мъ году поступилъ въ суфлеры, и потомъ рѣшился играть незначительныя роли. Здѣсь онъ началъ писать, и первыя его піесы появились въ 1589 г. Успѣхъ ихъ былъ настолько великъ, что обратилъ на автора вниманіе не только представителей литературы, но и высокой цѣнительницы истинныхъ талантовъ, королевы Елизаветы, а затѣмъ и короля Іакова I.

---

*) Такъ, его *Комедія ошибокъ* взята изъ Плавтовой комедіи *Менехмы*, т. е. братья-близнецы, настолько похожіе другъ на друга по внѣшности, что одного можно было принимать за другого, и потому было легко впадать въ невольную ошибку.

На 19-мъ году, по другимъ же свѣдѣніямъ на 14 мъ, что не совсѣмъ вѣрно, Шекспиръ женился на Аннѣ Гетвай (Hathaway), которая была старще его на 8 лѣтъ. Хотя эта женитьба и имѣла на него нѣкоторое вліяніе, но не отучила его отъ привычки бывать въ Лондонѣ и искать приключеній. Это можно объяснить его семейнымъ разладомъ. Нѣкоторые его біографы говорятъ, что въ женѣ своей не нашелъ онъ того идеала женщинъ, который зародился въ его душѣ, и вылился потомъ во всѣхъ роляхъ созданныхъ имъ женщинъ. На этихъ роляхъ сосредоточена была вся его любовь; въ нихъ онъ разрѣшилъ всѣ свои запросы о томъ, чѣмъ и какова должна быть женщина. Въ Лондонѣ, говорятъ, написалъ онъ двѣ піески: *Лукрецію* и *Венеру и Адониса*.

Между тѣмъ въ Англіи развивались легенды, италѣянская лирика, а съ ними и классическая литература. Греческіе и римскіе прозаики и поэты были переведены на англійскій языкъ. Даже дамы изъ подражанія королевѣ Елизаветѣ начинали учиться по-латыни и по-гречески. Шекспиръ не могъ не поддаться этому направленію. Сперва служили ему источникомъ для многихъ драмъ итальянскія легенды, на основаніи которыхъ были созданы Отелло, Венеціанскій купецъ, Ромео и Джульетта; но потомъ онъ обратился къ изученію хроникъ, такъ-что во многихъ изъ его драмъ можно замѣтить слѣды народнаго саксонскаго характера.

Чтобы яснѣе видѣть вліяніе Шекспира на драматическую литературу своего времени, мы въ короткихъ чертахъ обозначимъ исторію драматическаго искусства въ Англіи.

Мистеріи на Британскомъ островѣ извѣстны были еще съ XII вѣка. Въ XIII стол. труппы артистовъ ѣздили по городамъ и давали свои представленія, а въ XIV вѣкѣ правительство стало ихъ преслѣдовать. Въ XV вѣкѣ въ Англію пріѣхали баварскіе и австрійскіе пѣвцы. Съ этого времени начались маскированія, а при Генрихѣ VIII вошли въ обычай блестящіе маскарады, на которыхъ и было положено основаніе англійскому театру. Изъ этихъ маскарадныхъ представленій Шекспиръ заимствовалъ очень много. Въ XVI вѣкѣ при дворѣ и у многихъ вельможъ появились шуты *), которые смѣшили впопадъ и не впопадъ. Они являются и въ драмѣ Шекспира; но поэтъ далъ имъ столько мѣста и значенія, сколько нужно, соединивъ серьезное съ смѣшнымъ.

Шекспиръ былъ вызванъ на драматическую дѣятельность весьма многими обстоятельствами. Его руководило и одушевляло постоянное участіе народа въ театрѣ, новая жизнь двора при Елизаветѣ, разнообразная дѣятельность Лондона, возвышеніе Англіи и успѣхи въ ней искусствъ. Матеріалы для драмы были готовы и многочисленны, а искусство созданія онъ уже успѣлъ развить въ себѣ. Къ этому способствовало и высокое

---

*) Таковъ, напр., шутъ Генриха VIII *Джонъ Гейвудъ*, написавшій нѣсколько эпиграммъ и комическихъ разговоровъ.

искусство тогдашнихъ актеровъ, изъ которыхъ особенно славился Барбаджъ, построившій Блакфайерскій театръ, на который, въ качествѣ актера, вступилъ и самъ Шекспиръ. Однако же городской совѣтъ вскорѣ возненавидѣлъ этотъ театръ и сталъ его преслѣдовать до того, что всѣ актеры начали стараться искать для себя защиты у закона. Въ 1589 г. на этотъ театръ было обращено вниманіе двора и блакфайерская труппа стала называться *королевскою* *) Съ того времени этотъ театръ, пользуясь высшимъ покровительствомъ, сталъ лучшимъ въ городѣ. Къ сожалѣнію, его устройство и самое зданіе были очень дурны и неудобны **); а поведеніе публики, впрочемъ тогда извинительное, даже мѣшало успѣху представленій. Ложи хотя и были устроены по нашему, но надъ партеромъ не было крыши. Играли по два раза въ недѣлю. Цѣны мѣстамъ были очень дешевыя: лучшее мѣсто стоило шиллингъ. Представленіе начиналось, обыкновенно, музыкою, которая помѣщалась на балконѣ подлѣ сцены. Зрители курили, играли въ кости, карты, пили пиво и часто шумѣли во время представленія. Иногда въ партерѣ происходили брань и драка. Лучшія фамиліи занимали мѣста на самой сценѣ, располагаясь на разостланныхъ коврахъ, что мѣшало представленію. Въ антрактахъ игрались фарсы. Спектакль не рѣдко кончался пляской дураковъ.

При такомъ состояніи сцены и общества трудно было поднять драматическое искусство талантамъ обыкновеннымъ; но оно поднялось само собою, когда стали ставить шекспировы піесы въ теченіе 23-хъ лѣтней его дѣятельности. Всѣхъ его піесъ насчитываютъ отъ 35-ти до 40, и дѣлятъ ихъ на *хроники* и *драмы* основанныя на развитіи человѣческихъ страстей, и *пеiсы*, въ которыя вошло мистическое начало каковы: *Сонъ въ лѣтнюю ночь*, *Буря* и *Макбетъ* ***) Но какое бы дѣленіе мы ни приняли, оно

---

*) Елизавета выбрала 12 лучшихъ артистовъ, и, давъ имъ имя *королевскихъ актеровъ*, предоставила имъ особыя права и преимущества и назначила пенсію.

**) Въ старинномъ англійскомъ театрѣ, говоритъ А. Шлегель, были машины, но не было декорацій: не далеко отъ стѣнъ вѣшались ковры, между которыми въ глубинѣ театра дѣлалась возвышенная сцена. Театръ былъ безъ крыши, костюмы были простые, обыкновенные, только прибавляли перья къ шляпѣ и банты къ башмакамъ. Женскія роли играли мальчики. Музыки въ антрактахъ не было.

***) Приведемъ названія піесъ Шекспира въ хронологическомъ порядкѣ ихъ появленія: 1) *Генрихъ VI* въ 1589—1591 году.—2) *Сонъ въ лѣтнюю ночь*—1591 г. 3) *Комедія ошибокъ*—1593.—4) *Сварливая* (*урезоненная*) *женщина*—1594.—5) *Потерянный трудъ любви*—1594.—6) *Два веронскихъ дворянина*—1595.—7) *Ромео и Юлія*—1596.—8) *Гамлетъ*, принцъ датскій—1596.—9) *Король Іоаннъ*—1596.—10 и 11) *Ричардъ II, и Ричардъ III*—1597.—12) *Генрихъ IV*—1597—1598—13. *Венеціанскій купецъ*—1598.—14) *Все хорошо, что хорошо кончается*—1598.—15) *Генрихъ V*—1599.—16) *Много шуму изъ пустяковъ*—1600.—17) *Какъ вамъ угодно*—1600.—18) *Виндзорскія кумушки*—1601.—19) *Генрихъ VIII*—1601.—20) *Троилъ и Кресида*—1602.—21) *Хитрость противъ хитрости*—1603.—22) *Зимняя сказка*—1604.—23) *Король Лиръ*—1604.—24) *Цимбелинъ* - 1605.—25) *Макбетъ*—1606.—26) *Юлій Цезарь*—1607.—

къ Шекспиру не подойдетъ, потому-что въ каждой піесѣ, какую бы мы изъ нихъ ни взяли, онъ разрѣшаетъ какой-нибудь новый вопросъ изъ той безконечной и сложной духовной жизни, которую изслѣдовать взялся только современный человѣкъ. Подтвержденіе этой мысли мы найдемъ у самаго чуткаго изъ поэтовъ-мыслителей, у Гете. Онъ говоритъ, что только Шекспиръ проникъ въ тайны природы, которая до него была непроницаемой загадкою, только онъ открылъ для свободной любознательности человѣка новый, человѣческій міръ. Его драмы поэтому служатъ тѣмъ богатымъ рудникомъ, который имѣетъ глубину бесконечную, и котораго исчерпать нельзя. „Я могу сказать, прибавляетъ къ этому Гете, что въ одномъ Гамлетѣ находится гораздо болѣе нравственной философіи и человѣческой истины, чѣмъ во всѣхъ философскихъ книгахъ“.

Но піесы Шекспира при жизни автора не получили бы той извѣстности и значенія, какое выпало на долю драматурга, если бы онъ былъ предоставленъ самому себѣ. Судьба свела его съ вліятельными и богатыми людьми, изъ коихъ особенно покровительствовалъ ему гр. Соутгемптонъ. На его средства Шекспиръ основалъ въ предмѣстьи Лондона свой собственный Соутверскій театръ (Globe), ставъ его директоромъ. Здѣсь онъ ставилъ свои драмы, самъ участвовалъ въ нихъ, привлекалъ въ театръ массу разнородной публики, и нажилъ довольно обеспеченное состояніе. Утомясь отъ сценическихъ трудовъ, онъ возвратился на родину, гдѣ и умеръ въ 1616 году.

Вся задача драматическаго поэта состояла и состоитъ въ томъ, чтобы онъ смотрѣлъ на явленія міра не съ личной своей точки зрѣнія, воспринималъ и понималъ бы ихъ такими, каковы есть и были; вводя же въ драму то или другое лицо, создавая для нихъ извѣстное положеніе, устранилъ бы свое личное *я*, проникся бы ихъ бытіемъ, слился бы съ ними безраздѣльно, чувствовалъ бы ихъ чувствомъ и думалъ бы ихъ думами. Изъ всѣхъ драматурговъ міра Шекспиръ вполнѣ постигъ и выполнилъ эту трудную задачу: для него не было въ мірѣ божіемъ ни добра, ни зла, ни тяготѣющей судьбы, ни роковыхъ случайностей,— а былъ *человѣкъ* со всѣми его совершенствами и слабостями, съ добродѣтелью и порокомъ, съ побужденіями отдать жизнь для блага другихъ и съ наклонностями къ преступленію, съ благородными страстями и низкими животными страстишками. Онъ проникся *человѣческою* жизнію до мозга костей, понявъ, что для однихъ она—великое благо, для другихъ—подвигъ и страданіе;—для однихъ—прозябаніе, для другихъ—блаженство, достигать котораго много званныхъ, но мало избранныхъ. Вотъ почему у него одновременно съ

---

27) *Антоній* и *Клеопатра*—1608.—28) *Тимонъ Авинскій*—1609.—29) *Коріоланъ*—1610. 30) *Отелло*—1611.—31) *Буря*—1612.—32) *Двѣнадцатая ночь или праздникъ королей*—1614. Двѣ піесы:—33) *Титъ Андроникъ* и 34) *Периклъ* относятся также къ драмамъ Шекспира; но время ихъ появленія съ точностью не опредѣлено.

царями выступаютъ шуты, съ добродѣтелью порокъ, съ чистѣйшей любовью преступленіе, съ высокими цѣлями базаръ житейской суеты съ своимъ неизбѣжнымъ цинизмомъ. И потому шекспировскіе типы—типы вѣковые, общечеловѣческіе, вѣчно-живые, вѣчно привлекающіе къ себѣ вниманіе зрителя и мыслителя

Хотя Шекспиръ изображаетъ предъ нами человѣческую жизнь во всѣхъ ея степеняхъ и проявленіяхъ, однако у него, есть все-таки піесы, въ которыхъ преобладаетъ или комическая или трагическая сторона. Къ первому роду можно отнести піесы: *Много шуму изъ пустяковъ*, *Все хорошо, что хорошо кончается*, *Венеціянскій купецъ*, содержаніе котораго взято изъ венеціянскаго событія, *Какъ вамъ угодно*, *Виндзорскія* (*кумушки*) *веселыя женщины*, *Сонъ въ лѣтнюю ночь*, *Буря и Цимбелинъ*. Къ піесамъ трагическаго характера принадлежатъ *Ромео и Юлія*, *Отелло*, *Гамлетъ*, *Макбетъ* и *Лиръ*, къ которымъ можно отнести изъ римскаго міра *Коріолана*, *Антонія и Клеопатру*, *Цезаря* и *Тита Андроника*. Въ 8-ми хроникахъ: *Ричардъ II*, двѣ части *Генриха IV*, *Генрихъ V*, три части *Генриха VI* и *Ричардъ III* разсказаны событія изъ англійской исторіи въ теченіе 100 лѣтъ. Двѣ хроники: *Король Іоаннъ* и *Генрихъ VIII* составляютъ особую историческую повѣсть.

Теперь посмотримъ, какъ воспользовался Шекспиръ богатствомъ источниковъ своихъ и чужихъ, какъ онъ высвободился изъ-подъ классическаго вліянія, и съ какою легкостію создавалъ онъ свои драмы.

Во всѣхъ своихъ піесахъ Шекспиръ смѣшивалъ трагическое начало съ комическимъ элементомъ жизни. Это произошло отъ того что Шекспиръ очень глубоко понималъ жизнь, которая не можетъ быть постоянно страдальческою, серьезною, натянутою. Въ обыкновенномъ быту людей рядомъ съ потрясающими и ужасными явленіями жизни обыкновенно идутъ явленія обыденныя, не рѣдко пошлыя, чаще смѣшныя. Разъединить ихъ нѣтъ возможности, ибо нельзя разорвать по частямъ полной жизни человѣка. А потому Шекспиръ, какъ глубокій знатокъ жизни, и чуткій ея истолкователь, хорошо понялъ, что въ его время уже невозможна ни трагедія Софокла, ни комедія Аристофана, а возможна только полная драма, заключающая цѣльную картину жизни. Вотъ почему большая часть шекспировыхъ, даже веселыхъ піесъ имѣетъ серьозный оттѣнокъ, а въ глубокихъ драмахъ есть много комическихъ сценъ.

Между древнею трагедіею и драмами Шекспира при внѣшнемъ ихъ сходствѣ лежитъ огромная внутреняя разница. Въ древней трагедіи человѣкъ становится въ зависимость отъ судьбы; у Шекспира человѣкъ есть существо сознательное, свободное, полноправное и дѣйствующее самобытно по внушенію разума или страсти, а не зависящее отъ судьбы. Это рѣзкое различіе мы яснѣе поймемъ изъ сравненія драмы *Король Лиръ* съ *Эдипомъ Колонскимъ*.

Очень много общаго въ судьбѣ этихъ двухъ властителей. Оба изгнаны изъ государства дѣтьми, оба скитаются подъ открытымъ небомъ, и оба находятъ утѣшеніе въ одной изъ дочерей. Но совершенно иначе развили одну и ту же мысль о нравственныхъ страданіяхъ отца древній и новый драматургъ.

Эдипу еще до рожденія уже *назначено* страдать. Вслѣдствіе такого *предопредѣленія* онъ поневолѣ убиваетъ отца, становится мужемъ матери и братомъ своихъ дѣтей. Но онъ не знаетъ своего преступленія. Дѣти смотрятъ на него, какъ на злодѣя, а онъ между тѣмъ *честный* и *добрый* человѣкъ. Самъ по себѣ, по своей природѣ онъ никогда даже и не подумалъ бы сдѣлать преступленіе; но становится преступникомъ потому, что ему это *опредѣлено.* Надъ Эдипомъ тяготѣетъ какое-то высшее, невидимое лицо, суровое, неумолимое и непреклонное, не допускающее ни какого примиренія съ собою, но связывающее всѣ его дѣйствія. А потому мы не можемъ и не имѣемъ права винить его гонителей въ тѣхъ возмутительныхъ дѣйствіяхъ и поступкахъ, которыя они открыли противъ страдальца; сами они не иное что, какъ орудіе той же высшей силы. Для насъ, на нашъ взглядъ, въ этомъ состоитъ недостатокъ трагедіи, для грека въ этомъ заключалось ея обаятельное вліяніе: это было его религіозное вѣрованіе, такъ-что Софоклъ и не могъ иначе обставить своего Эдипа. Сознавая свое преступленіе и глубоко скорбя надъ нимъ, Эдипъ все-таки оправдываетъ себя, ибо сознаетъ, что это дѣло рока. Но говоря о сыновьяхъ, онъ забываетъ, что и надъ ними тяготѣетъ та же сила. Это забвеніе есть слѣдствіе его человѣческой природы, которая не можетъ подавить въ себѣ возмущенія, вызваннаго возстаніемъ дѣтей противъ отца. Вслѣдствіе этихъ человѣческихъ отношеній онъ проклинаетъ своихъ дѣтей.

Не таковъ Лиръ, хотя онъ тоже оскорбленъ дѣтьми. Онъ *самъ отъ себя* потерялъ царство, потому—что *самъ* допустилъ одурачить себя. Двѣ старшія дочери льстивыми рѣчами и лицемѣрной любовью выманиваютъ у него царство. Получивъ же все, выгоняютъ слабаго старика изъ дома Третья дочь Корделія нѣжная, любящая и кроткая, но сосредоточенная въ самой себѣ, проклятая своимъ отцемъ, но не злопамятная, приходитъ искать родителя. Всѣ несчастія Лира отъ него самаго. Избалованный лестью придворныхъ, лицемѣріемъ дочерей и старшихъ зятьевъ, не привыкшій слушать истины, Лиръ впадаетъ въ страдальческое положеніе по своей неосмотрительности. Правдивые, но суровые отвѣты честнаго Кента для него оскорбительны, и ведутъ за собою изгнаніе лучшаго человѣка. Преданная и безграничная любовь Корделіи, но любовь нѣмая, безъ словъ, для него не понятна. Оскорбленная не заслуженной ненавистью, несправедливымъ и грубымъ проклятіемъ, но гордая вслѣдствіе уваженіе къ самой себѣ, *лучшая изъ женщинъ* находитъ оцѣнку своимъ нравственнымъ достоинствамъ не въ родномъ отцѣ, а въ чужеземцѣ, столь же благородномъ, какъ и она, королѣ французскомъ. Лиръ въ гордомъ самозабвеніи не можетъ понять той высокой любви, которая основана не на громкихъ фразахъ, а на глубокомъ и бескорыстномъ чувствѣ уваженія, и потому съ язвительной насмѣшкой говоритъ жениху своей дочери:

. . . . вы, драгоцѣнный мой король,
Да не обманетесь своей любовью!
Я не хочу васъ злобно обручать
Съ предметомъ полной ненависти нашей.
Прошу я васъ, любовь свою направьте
На лучшій путь,—туда, гдѣ нѣтъ ея,
Нѣтъ той, которую природѣ стыдно
Признать созданіемъ своимъ!
(перев. Юрьева. Дѣйст. 1 сц. 1).

Когда же французскій король, выслушавъ отвѣтъ Корделіи отцу, обратился къ ней съ такою полной нѣги и довѣрія рѣчью:

. . . Прекрасная Корделія! бѣдна,
Но ихъ богаче ты! Ты брошена,
Но драговѣнна мнѣ. Въ презрѣньи ты,
Но за то сильнѣй любима мной Тебя
И добродѣтели твои беру,
Съ тобой я ихъ отсюда увожу;
Что бросили ошибочно другіе,
Гордясь, законно поднимаю я.

Лиръ, потерявшій способность различать льстивую низость отъ прямой честности, съ едва скрываемымъ, а потомъ и вылившимся чувствомъ ненависти восклицаетъ:

Бери жь ее, она твоя, король!
Нѣтъ дочери такой у насъ .. скорѣе!
Мы видѣть не хотимъ ея лица...
Скорѣе въ путь. Отъ насъ вы не дождетесь
Благословенія и ласкъ прощальныхъ *).

Эдипъ, покорный своимъ бѣдствіямъ, не признаетъ ихъ за слѣдствіе своихъ собственныхъ ошибокъ и наклонностей; Лиръ сознаетъ свои несчастія, сознаетъ, что всѣ бѣды произошли отъ него самого, отъ его

---

*) *Лиръ* пер. Дружинина, дѣйств. 1, сц. 3; стр. 90. Въ переводѣ Юрьева эта сцена отрѣченія и проклятія выражена сильнѣе:

Она твоя. Возьми ее, король!
У насъ не будетъ дочери такой,
И ненавистнаго ея лица
Мы больше не увидимъ. Отрѣшенной
На вѣкъ отъ насъ, отъ отческой любви—
Ей нѣтъ уже на жизнь благословенья.

гордаго самообольщенія и недальновидности. Но такое сознаніе наноситъ страшный ударъ его гордости, надрываетъ его нравственныя силы и доводитъ, наконецъ, его до умопомѣшательства. Эдипа оскорбляетъ правда Тирезія; но онъ безсиленъ надъ правдивымъ словомъ, и потому себя судитъ самъ; — Лира оскорбляетъ правдивое слово Кента; но онъ сознаетъ свою царственную, а не человѣческую силу передъ Кентомъ и, обрывая на немъ свой гнѣвъ, доходитъ до величайшей несправедливости. Эдипъ и Лиръ оба честны, правосудны, добросердечны и исполнены любви; оба гнушаются зла и порока, — и между тѣмъ оба становятся преступниками; но преступленія одного невольныя, другаго самимъ погдотовленныя. А потому Эдипъ вслѣдствіе правосудія, хотя самъ становится добровольнымъ страдальцемъ, но не теряетъ силъ; между тѣмъ Лиръ вслѣдствіе безграничной балованной гордости страдаетъ невольно, обезсилѣвъ въ борьбѣ съ оскорбленіями отъ дочерей. Въ своемъ изгнаніи Эдипъ грустенъ, но покоренъ и не теряетъ ума; Лиръ не можетъ мириться ни съ собою, ни со своимъ горемъ и теряетъ разсудокъ. Его сумасшествіе есть самое естественное явленіе въ столь сильномъ, энергическомъ, балованномъ властелинѣ, доведенномъ до возмутительной нищеты. Эдипъ, казнивъ себя, слѣпой, въ своемъ скитаніи ищетъ средствъ примириться со своею совѣстью, умилостивить карающее божество, — оставляя природу, красотами и дарами которой уже не можетъ наслаждаться, и какъ самовольный изгнанникъ, отдаетъ себя на судъ богамъ; Лиръ среди степи, подъ мракомъ молніеноснаго неба, предоставленный самому себѣ, подъ ужасами грозы, ищетъ раздѣла своему смятенію въ ужасахъ природы, и ей-же передаетъ на судъ самого себя, исповѣдуя свою ошибку. И только изъ глубоко-оскорбленной и потрясенной во всѣхъ основаніяхъ души могутъ раздаваться такія рѣчи:

Злись, вѣтеръ, дуй, пока не лопнутъ щеки!
Вы, хляби водъ, стремитесь ураганомъ:
Залейте башни, флюгера на башняхъ!
Вы, сѣрные и быстрые огни,
Предвѣстники громовыхъ тяжкихъ стрѣлъ,
Дубовъ крушители, летите прямо
На голову мою сѣдую! Громъ небесный,
Все потрясающій, разбей природу всю,
Расплюсни разомъ толстый шаръ земли,
И разбросай по вѣтру сѣмена,
Родящія людей неблагодарныхъ....
. . . . Огонь и вѣтеръ,
Громъ и дождь — не дочери мои!
Въ жестокости я васъ не укоряю:
Я царства вамъ не отдавалъ при жизни;
Дѣтьми моими васъ не называлъ!
Вы не подвластны мнѣ, такъ тѣшьтесь смѣло
Вы надо мной, стоящимъ въ вашей власти,

Презрѣннымъ, хилымъ, бѣднымъ старикомъ. *)

Эдипъ проклинаетъ неблагодарныхъ дѣтей какъ царь и судья. Въ его проклятіи выполняется тотъ долгъ, для котораго онъ жилъ; Лиръ проклинаетъ какъ отецъ и человѣкъ, глубоко оскорбленный неблагодарностью, и потому проклинаетъ возмутительно и ужасно. Въ проклятіи Эдипа видна могучая, ненадломленная воля; страшное проклятіе Лира говоритъ, что пошатнулся его надменный умъ и разбилось въ дребезги его бѣдное сердце. Вотъ что присуждаетъ онъ своей дочери Гонерильѣ:

Услышь меня природа!
Благое божество, услышь меня!
Коли назначила ты этой твари
Рождать дѣтей, рѣшенье отмѣни!
О, изсуши всю внутренность у ней,
Пошли безплодіе, чтобъ никогда
Она ребенкомъ милымъ не гордилась!—
Но, ежели зачнетъ она, то пусть
Дитя изъ желчи дастся ей на долю!
Пусть выростетъ дитя на муку ей!
Пускай оно ей раннія морщины
Въ чело вклеймитъ и горькихъ слезъ струями
Избороздитъ ей щеки; пусть оно
Въ насмѣшку и презрѣнье обращаетъ
Всю страсть, всю нѣжность матери своей!
И пусть она пойметъ тогда всѣмъ сердцемъ,
Во сколько разъ острѣй зубовъ змѣиныхъ
Неблагодарность дѣтища! **)

---

*) Лиръ Дѣйст. 3, сц. 2, стр. 157—158. Чтобы яснѣе понять смыслъ этого леденящаго сердце монолога, приведемъ его и въ переводѣ Юрьева (Дѣйствіе III. сцена II.):

Бѣснуйтесь, злитесь, дуйте вѣтры такъ,
Чтобъ щеки лопнули у васъ съ досады!
Вы, ливни бурные и ураганы,
Хлещите и волнами заливайте
Всѣ башни выше пѣтушковъ,
Вертящихся на шпиляхъ ихъ высокихъ!
Вы, сѣрные и быстрые, какъ мысль,
Огни, предтечи страшныхъ стрѣлъ громовыхъ,
Что дубы сразу въ щепы разбиваютъ,
Спалите голову мою сѣдую!
Ты, громъ всепотрясающій, расплюсни
Всю эту круглую земли чреватость,
Чтобъ лопнули всѣ формы жизни въ ней,
Чтобъ истребились сѣмена и всѣ
Зачатки, изъ которыхъ въ свѣтъ родится
Неблагодарный человѣкъ . . . .

**) Лиръ. Дѣйст. 1, сц. 5; стр. 112—113.

Преступленія дѣтей Эдипа—неизбѣжныя слѣдствія предопредѣленія преступленія дочерей Лира выходятъ изъ свободной воли ихъ злого существа. Слѣдствіемъ его проклятія является новое преступленіе, а за нимъ и новое наказаніе. И все это свободно и непосредственно выходитъ изъ самой жизни, дѣйствія и свободной воли людей.

Эдипъ ни разу не оттолкнулъ насъ отъ себя своею безчеловѣчностью, и потому не нуждается въ оправданіи; Лиръ съ самаго начала трагедіи возмущаетъ насъ, вызываетъ негодованіе, и потому для него необходимо оправданіе. Такая безалаберная и гордая натура можетъ размягчиться не иначе, какъ только подъ вліяніемъ сильныхъ потрясеній и переворотовъ. И дѣйствительно Лиръ подъ конецъ становится мягче и человѣчнѣе; только эта мягкость и человѣчность ему дорого стоили. Одинъ, въ помѣшательствѣ, онъ высказываетъ сокровенныя тайны своей души и великія стороны своего сильнаго духа. Среди степи, въ бреду, перемѣшанномъ съ горькою правдою, Лиръ остается, какъ самъ о себѣ сказалъ: „король съ головы до ногъ". Онъ говоритъ о правдѣ, законѣ, добродѣтели, какъ мудрый и правосудный король. Его душа становится чище, сознаніе человѣчнѣе. Гордость и властолюбивыя увлеченія не мѣшаютъ ему прямѣе глядѣть на людей. И онъ сочувствуетъ своимъ словамъ, когда говоритъ:

Сквозь рубище худое
Порокъ ничтожный ясно виденъ глазу,
Подъ шубой парчевою нѣтъ порока!
Одѣнь злодѣя въ золото, стальное
Копье закона сломется безвредно;
Одѣнь его въ лохмотья,—и погибнетъ
Онъ отъ пустой соломинки Пигмея!
Нѣтъ въ мірѣ виноватыхъ! нѣтъ; я знаю;
Я заступлюсь за всѣхъ *).

Такимъ образомъ въ степи, подъ гнетомъ помѣшательства и страданій мы хоть не вполнѣ, но примиряемся съ Лиромъ; окончательное-же примиреніе является тогда, когда этотъ непокорный старикъ опускается на колѣни передъ проклятою и отвергнутою дочерью, и только теперь оцѣненною. Въ Лирѣ мы видимъ полную, глубокую, разнообразную, ужасаю-

---

Бушуйте до-сыта, хлещите ливнемъ
И плюйтеся огнемъ и дождь, и вихрь,
И громъ! -- Не дѣти вы мои родныя!
Я не кляну васъ за жестокость вашу,—
Я королевства вамъ не отдавалъ,
Дѣтьми моими васъ не называлъ,
И долга нѣтъ на васъ; такъ тѣшьтесь вволю
Потѣхой вашей страшной!—Вотъ я здѣсь
Стою, вашъ рабъ, старикъ больной и хилый,
И нищій, и въ презрѣніи позорномъ.....

*) Лиръ Дѣйст. 4, сц. 6; стр. 208—210.

щую и радующую сторону жизни цѣльнаго человѣка, тогда-какъ въ Эдипѣ человѣческое чувство проглядывало односторонне, а всюду видна лишь его страдальческая, зависимая отъ внѣшней силы сторона дѣятельности.

Эдипъ представляетъ собою жертву предопредѣленія, Лиръ—«грустное зрѣлище поруганія тройственнаго достоинства—царя, старца и отца ужасною неблагодарностью дочерей. Здѣсь вниманіемъ зрителя овладѣваютъ не лица, дѣйствующія, но лица страждующія, и состраданіе есть главная тема этой піесы». (Туловъ стр. 355).

Отъ *Лира* перейдемъ къ Макбету, написанному въ 1606 году. Содержаніе его взято изъ слѣдующей шетландской хроники:

Между кельтскими и каледонскими (шетландскими) племенами, особенно же въ сѣверной Шетландіи настолько сильно укоренилось вѣрованіе въ существованіе сверхъ-естественныхъ силъ, что безъ ихъ вмѣшательства, безъ ихъ участія въ судьбахъ людей становилась немыслимою жизнь. Два шетландскихъ *тана*: *Банко* и *Макбетъ* были личностями выдающимися въ королевской свитѣ не столько тѣмъ, что происходили отъ древняго королевскаго рода, сколько по своей отвагѣ и воинской доблести, за что и пользовались особою милостью короля. Не смотря на свое вассальное положеніе, они не могли заглушить въ себѣ возникавшихъ время-отъ-времени притязаній на возможность когда-либо быть властителями. Достаточно было одного какого-либо случая, чтобы въ ихъ душѣ возродилась надежда на обладаніе короною, и случай этотъ появился. На возвратномъ пути послѣ побѣдъ, въ дикомъ и пустынномъ мѣстѣ они встрѣчаются съ прорицательницами, пророчицами будущаго, которыя предсказываютъ обоимъ полководцамъ королевскій тронъ. Суевѣріе въ среднихъ вѣкахъ охватывало не только простой народъ, но и высшее сословіе; не мудрено, что Банко и Макбетъ поддаются обольстительнымъ надеждамъ, а затѣмъ мало-по-малу начинаютъ вѣрить въ слова прорицательницъ. Шекспиръ, какъ глубокій психологъ и сердцевѣдецъ, не отступая отъ исторической истины, развитой въ духѣ каледонянъ, начинаетъ свою трагедію именно съ этого роковаго момента, когда въ душѣ обоихъ полководцевъ появились зачатки обольстительныхъ надеждъ.

Въ пустомъ и открытомъ мѣстѣ, подъ громомъ и молніею три вѣдьмы26)

Худыя, дикія, изсохшія какъ тѣнь, *)

открываютъ дѣйствіе совѣщаніемъ, гдѣ и какъ имъ сойтись съ Макбетомъ. Только дикость мѣста и ужасъ природы, среди которыхъ онѣ какъ дома, говорятъ намъ, что это представительницы тѣхъ таинственныхъ силъ

---

*) Здѣсь Шекспиръ указываетъ на скандинавское и каледонское преданіе, по которому *Одинъ* посылаетъ въ битву трехъ *Валкирій*: Гунну, Роту и Скульду для объявленія смерти и побѣды.

которымъ, по древнимъ сѣвернымъ народнымъ повѣрьямъ, извѣстны тайны мира. Ихъ нравственныя свойства и характеръ обрисованы въ разсказѣ одной изъ нихъ о своихъ похожденіяхъ:

. . . . Я по селу бродила;
Глядь—купчиха у воротъ
Щелкаетъ орѣшки.
Щелкъ, да щелкъ — и полонъ ротъ! —
«Дай,» сказала я старухѣ,
А проклятая въ отвѣтъ:
«Для тебя орѣховъ нѣтъ!»
Ну, постой-же, мы сочтемся,
Съ муженькомъ твоимъ сойдемся.
Онъ съ товаромъ поплылъ въ море,—
Не за злато-жъ, не купцамъ,
Онъ отдастъ его за горе
Жаднымъ, бѣшенымъ волнамъ.
Я лечу за нимъ на мщенье,
Сѣрой крысой обернусь,
И за вѣтра дуновеньемъ
Въ рѣшетѣ за нимъ помчусь. *)

Вотъ какая ничтожная причина пораждаетъ въ злобныхъ существахъ столь гибельную месть. Чего-же можно ожидать Макбету при встрѣчѣ съ существами, у которыхъ зло лежитъ въ ихъ природѣ, которыя чужды добра, и несчастье человѣка считаютъ своею забавою, играя его судьбой:

Погоди жъ, пловецъ несчастный!
Ты не можешь утонуть, —
Но ужасенъ будетъ путь!
Въ черной пасти бурныхъ волнъ,
Ожиданья смерти полнъ,
Лютыхъ семью семь седмицъ
Не сомкнешь своихъ рѣсницъ
Будешь чахнуть, не зачахнешь,
Будешь сохнуть, не изсохнешь;
День рожденья проклянешь,
Окаяннымъ пропадешь.

Съ этими-то злыми существами встрѣчаются два полководца Макбетъ и его товарищъ Банко, возвращающіеся домой послѣ побѣды. Вѣдьмы привѣтствуютъ ихъ обоихъ предсказаніями о скоромъ возвышеніи, обѣщая Макбету, кромѣ наслѣдственнаго отъ отца Гламисскаго танства, еще другое танство Кавдорское, хотя танъ**) Кавдоръ и не думалъ умирать,

---

*) Макб. Актъ I. сц. III. На русск. языкѣ переведенъ Ротчевымъ съ нѣмецкаго Вронченко, Лихонинымъ и Кронебергомъ съ англійскаго.

**) *Танъ* въ средневѣковой жизни каледонянъ значилъ тоже, что средне-германскій вассалъ, прислужникъ, приспѣшникъ королевскій, владѣлецъ какого-либо небольшого а вмѣстѣ съ тѣмъ поздравляютъ его и королемъ. Ихъ предсказаніе оправдывается словами шетландскаго вельможи Росса, который поздравляетъ Макбета съ королевской милостью и пожалованіемъ его таномъ Кавдорскимъ, прежній владѣлецъ котораго за измѣну лишенъ королемъ своего сана и преданъ суду. Одно предсказаніе сбылось. Но вѣдьмы говорили и тану Банко:

Родишь *царей*, но самъ царемъ не будешь.

Выполненіе предсказанія о новомъ и неожиданномъ танствѣ поневолѣ заставило Макбета задуматься о будущемъ.

Гламиссъ, и танъ Кавдорскій!... Ну,
А высшее-то впереди —

говоритъ онъ самъ съ собою и невольно задумывается надъ тѣмъ, *когда* и *какъ* онъ станетъ королемъ? Въ немъ начинаетъ змѣиться честолюбіе, которому онъ незамѣтно и невольно поддается. Макбетъ сознаетъ всю нелѣпость своихъ думъ и зародившихся надеждъ: онъ готовъ отъ нихъ даже отказаться, потому-что доселѣ былъ честенъ и благороденъ. Но слабость характера и нерѣшительность подчиняютъ его другой сильнѣйшей волѣ, изъ-подъ вліянія которой онъ не въ силахъ высвободиться.—Эта сильная воля заключается въ его женѣ, которой онъ сообщилъ въ письмѣ свою встрѣчу съ вѣдьмами.

Король, чтобъ отличить вѣрнаго и храбраго въ войнѣ Макбета, обѣщается остановиться въ его домѣ. Наградить и отличить храбраго полководца король считаетъ своимъ долгомъ, такъ-какъ видѣлъ, что Макбетъ

Не опочилъ отъ битвы,
Покамѣстъ черепа не раскроилъ врагу.

Не смотря на такую храбрость и вѣрность королю, о которомъ самъ же Макбетъ сказалъ впослѣдствіи:

Дунканъ 27) царилъ такъ доблестно и кротко,
Высокій санъ такъ чисто сохранялъ,—

въ немъ откликнулось грубое феодальное право захвата власти, которое такъ обольстительно подняли въ его душѣ пустынныя прорицательницы. Въ душѣ вассала разрастаются не вырванныя съ корнемъ и не уничтоженныя преступныя надежды, которыя, при встрѣчѣ съ королемъ, находятъ себѣ сильный толчокъ Какъ ни честолюбивъ, ни гордъ Мак-

---

княжества, лицо необходимое въ свитѣ короля, у котораго онъ состоялъ на службѣ. Послѣ завоеванія Британскаго острова норманнами титулъ *тана* соотвѣтствовалъ титулу германскаго *барона*; въ Шетландіи же этотъ титулъ до конца XV вѣка считался самымъ высшимъ и почетнѣйшимъ, тоже, что *перы* въ Англіи.

бетъ, какъ ни заносчивъ онъ подъ силою свѣжихъ впечатлѣній, возбужденныхъ прорицательницами, какъ ни подавляетъ разыгравшееся въ немъ самообольщеніе добрыхъ и честныхъ порывовъ души; но при встрѣчѣ со своимъ властителемъ онъ невольно клонитъ голову, ибо справедливый и благородный король принизилъ и подавилъ его величавой, царственной оцѣнкой его подвиговъ:

Будь подвигъ твой не такъ великъ, я могъ бы
Тебя за трудъ твой наградить. Теперь
Одно осталось мнѣ: что долгъ мой
Мнѣ никогда, ничѣмъ не уплатить *).

Макбетъ хорошо понимаетъ, что не имѣетъ ни малѣйшаго повода дѣйствовать противъ такого справедливаго и великодушнаго короля; но ему стало казаться мало тѣхъ наградъ, которыя получилъ. Въ день побѣды король, награждая своихъ сподвижниковъ, вмѣстѣ съ тѣмъ отдалъ повелѣніе называть своего старшаго сына Малькольма *принцемъ Кумберлендскимъ*; а Макбету хотѣлось одному удержать за собою право на первую награду. И вотъ королевскій сынъ становится ему помѣхой.

Принцъ Кумберлендъ! Онъ заградилъ мнѣ путь:
На немъ мнѣ пасть, или его перешагнуть....
Померкните свѣтила въ небесахъ!
Глазамъ не вынести,—взоръ ужаснется,—
Такъ пусть ударъ мой ниспадетъ въ потьмахъ;
Рука вѣрна: она не промахнется.

Такъ постепенно развивается разъ зародившееся зло и преступленіе въ Макбетѣ, который былъ образцомъ и чести и мужества. Онъ храбръ и благороденъ, но только въ полѣ, въ битвѣ, передъ врагомъ; не таковъ онъ дома, самъ съ собою и передъ своей женой. Дома, въ семьѣ у него нѣтъ воли, нѣтъ свободнаго дѣйствія. Онъ послушная креатура своей жены и слѣпое орудіе ея замысловъ. Она такъ подчинила его себѣ, что у него нѣтъ ни думы, ни мысли своей. За то у него есть *жена*, которая умѣетъ имъ управлять, которая знаетъ, куда и какъ направить его дѣятельность. И она не маскируется въ женщину, полную любви и добра; она прямо открываетъ себя съ перваго выхода на сцену съ полученнымъ отъ мужа письмомъ.

Королемъ ты будешь,
Но я боюсь, въ твоей душѣ такъ много
Мѣста для любви, что ты не изберешь
Пути кратчайшаго. Тебя я знаю:
И гордость есть, и жажда громкой славы,
Да нѣтъ сопутника ихъ—зла. Величія

---

*) Макб. Дѣйст. I сц. IV.

Желалъ бы ты прямымъ путемъ достигнуть,
Игрою чистою сорвать весь банкъ...
Нельзя, Гламисъ! Звучатъ неотразимо.
Слова «убей, иль откажись отъ власти!» *).

Плохое дѣло быть въ зависимости отъ такой злобной женщины, какъ леди Макбетъ. Добрый отъ природы, но безсильный Макбетъ долженъ былъ постепенно растрачивать лучшія человѣческія свойства и увлекаться честолюбіемъ, которое хорошо умѣла развивать въ немъ властолюбивая и деспотическая его жена. Сбитый съ толку и вѣдьмами и женою, онъ хочетъ подробнѣе узнать свою судьбу и глубоко задумывается надъ тѣмъ, почему вѣщуньи называли *его* королемъ. Онъ хочетъ вѣрить предсказанію, не смотря на то, что осторожный Банко старается его вывести изъ заблужденія. Онъ говоритъ Макбету, какъ-бы предостерегая:

Да, ввѣрься имъ,—онѣ тебя заставятъ
Всѣ таинства въ мірѣ позабыть
И руку протянуть къ коронѣ.

Но такова, видно, душа человѣческая, что иногда хладнокровный и умный человѣкъ поддается вліянію сверхъестественныхъ явленій и невольно вѣритъ имъ.—Предсказаніе вѣдьмъ поразило даже здравомыслящаго Банко: и онъ задумывается надъ ихъ словами:

Странно!
Какъ часто, чтобъ вѣрнѣе погубить,
Созданья мрака говорятъ намъ правду.

Леди Макбетъ, прочитавъ мужнино письмо, тотчасъ-же обдумала планъ дѣйствій. Ея безчестная и безчеловѣчная натура не задумывается долго ни надъ чѣмъ, и при первой встрѣчѣ съ мужемъ окончательно рѣшаетъ задуманное злое дѣло:

МАКБЕТЪ.

Сюда Дунканъ пріѣдетъ къ ночи.

ЛЕДИ МАКБЕТЪ.

А отсюда
Когда уѣдетъ онъ?

МАКБЕТЪ.

Да завтра утромъ,
Какъ полагаетъ.

ЛЕДИ МАКБЕТЪ.

О, никогда
Свѣтило утра этого не узритъ! —

---

*) Дѣйст. I. сц. V.

Лицо твое, мой танъ, какъ книга: въ немъ
Смыслъ странный люди могутъ прочитать.
. . . . . кажись цвѣткомъ невиннымъ —
Съ змѣею скрытою подъ нимъ.—*Онъ* ѣдетъ —
Такъ позаботиться объ этомъ нужно;
А этой ночи важное столь дѣло
Одной лишь мнѣ ты долженъ предоставить:
Она одна и можетъ даровать
Всѣмъ нашимъ и ночамъ и днямъ —
И царственный полетъ и власть *).

Наконецъ пріѣхалъ желанный гость къ своему вассалу, и совершенно обезоружилъ его своею добротою. Но доброта эта оказалась безсильною надъ сердцемъ женщины, которая вся сосредоточилась на предсказаніи злыхъ духовъ и достиженіе этого предсказанія поставила задачею своей жизни. Прислушаемся къ ея гнусной думѣ:

И воронъ
Ужъ охрипъ, закаркавъ на пріѣздъ Дункана.—
Придите вы, явитесь вы, о духи,
Съ ужаснымъ замысломъ на души смертныхъ.
И пола моего меня лишите,
Въ мой женскій духъ вселите лютость звѣря!
Сгустите кровь мою, загородите
Путь къ сожалѣнію въ моей груди;
Чтобы природа, посѣтивъ меня
Раскаяньемъ, моихъ надеждъ жестокихъ
Не пошатнула, и не разорвала-бъ
Союза между нихъ и самымъ дѣломъ.

Насъ ужасали и отталкивали отъ себя Гонерилья и Регана своей безчеловѣчностью; но онѣ—добродѣтель въ сравненіи съ женой Макбета. Передъ такою женщиной Макбетъ „ничтожный въ злодѣяньяхъ ученикъ". И онъ вполнѣ это самъ сознаетъ, говоря:

Для этихъ дѣлъ мы просто дѣти.

Въ сравненіи съ женою онъ слишкомъ нравственнѣнъ, потому-что она въ преступленіи, къ которому готовится, видитъ полное удовлетвореніе своимъ сердечнымъ потребностямъ, тогда-какъ онъ въ ея замыслѣ видитъ преступленіе, которое не хочетъ даже оставить за человѣкомъ. Онъ говоритъ:

Что прилично мужу,
Все смѣю я; а тотъ, кто *больше смѣетъ*,
Уже не мужъ.

---

*) Макб. Дѣйст. I сц. V.

И потомъ въ глубокомъ раздумьи продолжаетъ:

Есть судъ и здѣсь: рукою беспристрастной
Подноситъ намъ онъ чашу съ нашимъ ядомъ.—
Какъ хозяинъ—убійцѣ долженъ затворить я дверь,
Не самъ своимъ ножемъ зарѣзать гостя...
Его убить? О страшенъ будетъ вопль
Прекрасныхъ доблестей его души.

Его сомнительная и нерѣшительная душа совершенно стушевалась передъ такою сильною и рѣшительною рѣчью, которую высказала леди Макбетъ въ укоръ растерявшемуся мужу:

Удобный часъ и ловкое мѣстечко,—
Ихъ не было, ты ихъ *создать хотѣлъ*.
Теперь они столкнулись здѣсь случайно,
И ты ничто. Кормила я,—и знаю,
Какъ дорого для матери дитя;
Но я безъ жалости отторгла бъ грудь
Отъ нѣжныхъ, улыбающихся губокъ,
И черепъ бы малютки раздробила,
Когда бъ клялась, какъ клялся ты *).

Такой рѣчи не могла произнести женщина, вскормленная человѣческимъ молокомъ. Но она не ограничивается лишь тѣмъ, что *подстрѣкаетъ* мужа къ преступленію. Она хочетъ *сама его и выполнить*, не полагаясь на робкаго мужа.

Чтò спящій, что мертвецъ—однѣ картины

говоритъ она и оставляетъ Макбета въ раздумьи.

Для насъ была возмутительна Клитемнестра; мы негодовали на Герміону; но тѣ для своихъ злодѣяній имѣли по крайней мѣрѣ, хоть какое-нибудь слабое оправданіе. Первая мстила за дочь, вторая ревновала Кассандру къ мужу. Но леди Макбетъ превзошла ихъ обѣихъ. Она совершаетъ убійство безъ всякаго повода, холодно и расчетливо, но затѣмъ, чтобы завладѣть и властью и правомъ убитаго, который за минуту передъ тѣмъ одарилъ и приласкалъ ее. У нея нѣтъ даже въ свое оправданіе ни сердечной привязанности, какъ у Герміоны, ни женскихъ инстинктовъ, какъ у Клитемнестры, въ силу которыхъ она могла бы совершить преступленіе. Оно лежало въ ея безграничномъ честолюбіи, эгоизмѣ, въ безсердечіи, въ ея демонической натурѣ, никогда не знавшей ни сдержанности, ни ограниченія. Но мы обвинять ее въ преступленіяхъ не имѣемъ права. Она полная представительница своего времени, въ которое феодализмъ и гордое вассальство отживали свой вѣкъ. Она полная представительница того деспотизма, для котораго столкновеніе съ лучшими и благороднѣйшими, но сильными и вліятельными натурами, есть приговоръ на ихъ жизнь и смерть. Этотъ отживавшій деспотизмъ въ ней проявился съ наглымъ стремленіемъ къ престолу для мужа, чтобы его именемъ прибрать къ своимъ рукамъ все государство: ей власть нужна. Одна изъ самыхъ презрѣнныхъ натуръ на нашъ современный взглядъ, леди Макбетъ была не первою и не послѣднею изъ женщинъ, которыя жили подъ вліяніемъ тѣхъ же страстей, но дѣйствовали гораздо мягче, уклончивѣе, женственнѣе, хотя подъ ихъ женственностію скрывалось еще болѣе гнуснаго. Вспомнимъ поступки Брунигильды, дочери Вестъготскаго короля Атанагильда и жены Зигберта, короля Австралійскаго. Та точно также не задумалась убить 10 членовъ королевскаго дома, ставшихъ на пути ея честолюбивыхъ замысловъ. Въ томъ и состоитъ истина Шекспировой трагедіи, что онъ вывелъ леди женщиною, которая родилась и развилась въ нравахъ и обстановкахъ *ея времени*, и потому не подходитъ подъ нашу общую мѣрку. Развивъ въ себѣ всѣ свойства хитрой лисицы и ядовитой змѣи, она совмѣстила въ себѣ всѣ человѣческіе пороки. Это какая-то металлическая натура, въ которой всякое человѣческое чувство становится лишь звукомъ, теряющимся въ пространствѣ.

---

*) Макб. Дѣйст. I сц. VII.

Настала тяжелая для Макбетова дома ночь. Въ немъ все предвѣщаетъ какую-то бѣду. Лучшаго изъ полководцевъ, Банко смущаютъ какія-то не ясныя предчувствія:

Меня гнететъ тяжелая дремота,
Но я бы не хотѣлъ уснуть.—О, Боже!
Избавь меня отъ грѣшныхъ помышленій,
Невольныхъ замысловъ во время сна!

Въ комнатахъ, назначенныхъ для короля, слышенъ стукъ, отъ котораго многіе проснулись Разносится страшная вѣсть, что король убитъ, но никто не знаетъ, кѣмъ. Холодная и спокойная леди Макбетъ умѣла отклонить отъ себя и отъ мужа всѣ подозрѣнія, сваливъ вину на слугъ, которыхъ Макбетъ успѣлъ перерѣзать. Но не удалось ей окончательно вырвать совѣсть и ея приговоръ изъ сердца мужа, на котораго крикъ Дункана произвелъ потрясающее дѣйствіе. Много слышно страха и горечи въ этихъ безсвязныхъ словахъ сообщника злодѣйства:

Макбетъ зарѣзалъ сонъ, невинный сонъ!
Зарѣзалъ искупителя заботъ,
Хозяина на жизненномъ пиру!
Гламисъ зарѣзалъ сонъ, *за то отнынѣ*
Не будетъ спать его убійца Кавдоръ,
Не будетъ спать его убійца Макбетъ *).

---

*) Макб. Дѣйст. 2 сц. II.

Но какъ-бы ни старались скрывать преступленіе, оно обнаруживаетъ само себя.

Макбетъ еще не успѣлъ окончательно потеряться подъ желѣзною волею жены. Вотъ почему онъ не могъ овладѣть собою, когда Макдуффъ, близкій къ королю вельможа, при первой встрѣчѣ объявилъ ему о случившемся въ эту ночь несчастіи, какого

Сердцу не постичь,
Словамъ не выразить.

Раньше всѣхъ разгадали истину дѣти Дункана, что видно изъ слѣдующаго короткаго обмѣна мыслями:

Малькольмъ.

Оставимъ ихъ! —
Высказывать притворную печаль
Измѣнникамъ легко.

Дональбейнъ.

А здѣсь изъ-за улыбки
Сверкаетъ ножъ.

Король Дунканъ палъ за порогомъ дома своего вассала, и нарушитель правъ гостепріимства сталъ самъ королемъ. Но на пути злодѣйствомъ пріобрѣтенной власти стоятъ дѣти убитаго. Разъ совершено преступленіе, завершить кровавые подвиги другимъ для Макбета становится роковой необходимостью. Покуситься на убійство дѣтей Дункана опасно, — придумывается обвиненіе ихъ въ умышленномъ убійствѣ отца. Такимъ образомъ Макбетъ достигъ власти и могъ бы успокоиться, не опасаясь соперниковъ тѣмъ болѣе, что предсказаніе прорицательницъ сбылось. Но его возмущаетъ другое предсказаніе, хотя и темное, но крайне тревожное: вѣдьмы обѣщали Макбету королевскую власть, корону-же потомкамъ Банко, его соратника и друга. Стало быть, въ лицѣ Банко для него самый тяжелый камень, который неотразимо легъ ему на пути захваченной власти. Банко же, не подозрѣвая того, что кипитъ въ душѣ Макбета, самъ возбуждаетъ послѣдняго противъ себя. Слѣдующая рѣчь его дышетъ простотою, дружеской откровенностью, но она рѣжетъ и палитъ Макбета, поднимаетъ изъ тайника его души все накипѣвшее озлобленіе и становится для простодушнаго Банко роковымъ приговоромъ. Въ дружеской бесѣдѣ Банко говоритъ Макбету (Дѣйст. III, сц. 1):

Вотъ ты и все: король, Кавдоръ и Гламисъ,
Все, что вѣщуньи-вѣдьмы обѣщали.
Но я боюсь, что ты затѣялъ очень
Коварную игру.. А вѣдь онѣ сказали
И то, что царскій санъ въ твоемъ потомствѣ
Не устоитъ, что самъ я буду корнемъ
Родоначалія, отцомъ иныхъ царей....

Макбетъ самъ очень ясно понимаетъ и сознаетъ, что какъ бы нибыло высоко положеніе, но оно не можетъ быть прочнымъ, если въ основѣ его лежитъ злодѣйство и преступленіе; особенно же шатко такое положеніе тогда, когда живы еще люди, которые могутъ или мстить за преступленіе, или раскрыть и обличить его. Въ душѣ его невольно подымается чувство страха, опасенія и недовѣрія даже къ близкимъ своимъ, а за тѣмъ и подозрѣніе, отъ котораго бѣжитъ спокойный сонъ и исчезаетъ наслажденіе плодами своихъ дѣяній. Онъ съ тревогою во взорѣ, съ болью въ сердцѣ говоритъ женѣ:

Змѣю
Мы разрубили, но не умертвили;
Она, сростясь, сама собой вновь будетъ.
Припоминай о Банко, и о томъ,
Какъ всѣхъ онъ выше:..
Милая жена!
Вѣдь скорпіонами душа моя полна!...
Ты знаешь, Банко, Флинсъ еще вѣдь живы.

Банко для Макбета самый опасный противникъ. Его превосходство надъ собою онъ обрисовываетъ въ немногихъ словахъ:

Мой страхъ предъ Банко глубоко проникъ
Мнѣ въ сердце; въ царственной его натурѣ
Есть что-то поселяющее страхъ.
Онъ смѣлъ, и съ смѣлостью неукротимой
Въ немъ слитъ холодный умъ: онъ умѣряетъ
И въ вѣрный путь ведетъ порывы сердца.
Изъ всѣхъ живыхъ мнѣ страшенъ онъ одинъ.

Трое Макбетомъ подкупленныхъ убійцъ нападаютъ на Банко и его сына Флинса; отца убиваютъ, но сынъ успѣваетъ скрыться.

Макбетъ удовлетворенъ и дышетъ спокойно: всѣ его опасные соперники устранены, власть въ рукахъ,—можно торжествовать кровавую побѣду... И цареубійца приготовляетъ пиръ. Ему отрадно слышать отъ самихъ убійцъ, что сдѣлали они «глубокихъ двадцать ранъ» въ голову опасному человѣку; но когда, узналъ, что Флинсъ спасся отъ убійцъ, имъ снова овладѣли безсиліе, страхъ и тревога. Страшная мысль о содѣянномъ преступленіи идетъ за нимъ по пятамъ. Ему начала измѣнять его обычная осторожность. Онъ видитъ тѣнь Банко на пиру за столомъ, и на томъ самомъ мѣстѣ, которое было назначено для него. Макбетъ смущенъ видѣньемъ. Оправясь, онъ пьетъ за общее здоровье всѣхъ гостей

И за любезнаго намъ друга Банко,
Котораго здѣсь нѣтъ. О, будь онъ съ нами,
Желанный намъ — за перваго бъ его
Потомъ за всѣхъ, желая всѣмъ всего.

Снова появившаяся тѣнь Банко смущаетъ его окончательно и вынуждаетъ говорить несвязныя рѣчи. Расходятся гости.

Макбетъ хочетъ сверхъестественнымъ путемъ добиться, на сколько прочно и безопасно его положеніе. Онъ идетъ къ тѣмъ же прорицательницамъ, которыхъ предвѣщанія сбылись надъ нимъ.

Ну, адскихъ тайнъ полуночныя вѣдьмы,
Что вы тутъ дѣлали?
Я заклинаю васъ
Тѣмъ ремесломъ, въ которомъ упражнялись,
Отвѣтъ мнѣ дать на то, о чемъ
Я васъ спрошу *)

Послѣ кабалистическихъ обрядовъ и заклинаній вызванный вѣдьмами духъ даетъ такой отвѣтъ:

Макбетъ, Макбетъ, ты берегись Макдуффа,—
Будь кровожаденъ, смѣлъ, имѣй рѣшимость,
И силу мужа презирай съ улыбкой:
Никто, *рожденный женщиной*, не можетъ
Вредить Макбету.
Макбетъ царитъ
Непобѣдимъ,
Пока стоитъ неколебимъ,
Пока нейдетъ
Съ своихъ высотъ
Бирнамскій лѣсъ
На Дунсинамъ.

Трудно ему понять смыслъ предсказанія. Могутъ-ли въ самомъ дѣлѣ вѣковыя деревья сдвинуться съ Бирнамскихъ высотъ и идти на его царство? Обольщенный несбыточностью такого предсказанія, Макбетъ утѣшаетъ себя, что,

Живя на гордой высотѣ, отдастъ
Свое дыханіе природѣ,
Когда придетъ послѣдній часъ.

Ему доносятъ, что Макдуффъ убѣжалъ въ Англію, и это неожиданное извѣстіе повергаетъ его въ изступленіе. Не вѣрить предсказаніямъ онъ не имѣетъ ни силы, ни права; между тѣмъ отъ него ускользнулъ тотъ, котораго надобно всего болѣе бояться. Но у Макдуффа остался замокъ и семья, и весь гнѣвъ Макбета долженъ обрушиться на семью и на замокъ:

Отнынѣ сердца первенецъ да будетъ
И первенцемъ моей руки. Сейчасъ-же
На замокъ Макдуффа я нападу,

---

*) Макб. Д. 4 сц. 1.

Возьму весь Файфъ, отдамъ мечу на жертву
Жену, дѣтей, всѣ жалкія душонки
Его родни.

Сцена въ замкѣ Макдуффа полна жизни и психологической правды. Въ ней говорятъ не люди будничнаго закала, но говорятъ сердца людей. Малютка сынъ разспрашиваетъ свою мать объ отцѣ. Она его увѣряетъ, что Макдуффъ умеръ, но дѣтское чутье иногда вѣрнѣе, чѣмъ у взрослыхъ, и онъ отвѣчаетъ ей:

Что ни говори ты,
А папенька не умеръ.

Пытливый лепетъ ребенка прерывается вѣстникомъ, который предупреждаетъ леди о близкой опасности, и совѣтуетъ ей бѣжать куда-нибудь съ дѣтьми. Но подосланные убійцы умерщвляютъ малютку и преслѣдуютъ несчастную мать.

Все, что только возмущало душу и грозило опасностью, устранено Макбетомъ. Но противъ него возстаетъ опасность тамъ, гдѣ онъ ея не ожидалъ. Макдуффъ возбуждаетъ противъ Макбета Дунканова сына Малькольма. Будущій король самъ понимаетъ необходимость освободить свою землю изъ-подъ власти похитителя; но таитъ свое намѣреніе отъ Макдуффа. Опытъ и семейныя несчастія научили его быть осторожнымъ. Вся III сцена 4 дѣйствія обрисовываетъ обоихъ защитниковъ Шетландіи съ самой поэтической стороны. Малькольмъ изучаетъ Макдуффа, потому что онъ нуждается въ помощи людей, на которыхъ могъ бы опереться въ случаѣ побѣды надъ Макбетомъ. —Между тѣмъ Россъ, успѣвшій заранѣе скрыться отъ убійцъ, разсказываетъ Макдуффу про его семейное горе. Это извѣстіе рѣшило судьбу убійцы-короля, и Макдуффъ восклицаетъ:

Боже! не отлагай суда! лицемъ къ лицу
Сведи меня Шотландіи съ тираномъ,
Дай мнѣ сойтись съ нимъ на длину меча. *)

Макдуффу удалось, наконецъ, собрать войско и привести его къ высотамъ Бирнамскимъ. Макбетъ по необходимости отправился въ походъ. Осталась одна леди Макбетъ, доселѣ невозмутимая, спокойная. Но среди одиночества, подъ вліяніемъ покойной жизни, она почувствовала угрызенія совѣсти. Ея тревожной натурѣ нужна была разнообразная дѣятельность. Чѣмъ серьезнѣе, чѣмъ страшнѣе была работа, тѣмъ неутомимѣе и рѣшительнѣе была эта женщина. Такія натуры растутъ и мужаютъ подъ вліяніемъ тревогъ и волненій, и падаютъ при бездѣйствіи. Теперь ей нечего было придумывать и не къ чему стремиться, и она впала въ разслабленіе. Пока ея дѣятельность была въ напряженномъ со-

---

*) Дѣйств. 4 сцена послѣдняя.

стояніи, она не сознавала и не понимала всей тяжести свершеннаго преступленія; но теперь, среди покойной жизни она стала вдумываться въ него, невольно сознавать всю его тяжесть и впала въ болѣзнь. Такое состояніе лучше всего показываетъ слѣдующая спена сомнамбулизма передъ докторомъ и придворной дамой:

ДОКТОРЪ.

Вотъ уже двѣ ночи, какъ я на сторожѣ вмѣстѣ съ вами, и разсказъ вашъ все еще не подтверждается. Когда блуждала она въ послѣдній разъ?

ДАМА.

Съ тѣхъ поръ, какъ его величество отправился въ походъ, я не разъ видѣла, какъ она встаетъ съ постели, набрасываетъ ночное платье, открываетъ бюро, беретъ бумагу, пишетъ, складываетъ ее, запечатываетъ, и потомъ опять ложится. И все это въ глубочайшемъ снѣ.

ДОКТОРЪ.

Страшное разстройство организма! Наслаждаться благодѣяніемъ сна и въ то же время исполнять дѣла дневныя! — Кромѣ этихъ прогулокъ во время сна и другихъ движеній, не замѣтили-ли вы, чтобъ она что нибудь говорила?

ДАМА.

Да, слова, которыхъ я не повторю.

ДОКТОРЪ.

Мнѣ можно; это даже необходимо.

ДАМА.

Ни вамъ, и никому на свѣтѣ. У меня нѣтъ свидѣтелей, которые подтвердили бы сказанное.

(*Входитъ леди Макбетъ со свѣчей*).

Смотрите! вотъ она идетъ. Всегда такъ. И, клянусь вамъ, она спитъ. Замѣчайте; пойдемте ближе.

ДОКТОРЪ.

Гдѣ она взяла свѣчу?

ДАМА.

Свѣча стояла возлѣ нея. Это всегда такъ. Она сама приказала.

ДОКТОРЪ.

Вы видите, глаза открыты.

ДАМА.

Но чувство ихъ закрыто.

ДОКТОРЪ.

Что это она дѣлаетъ? Смотрите; какъ третъ она руки.

ДАМА.

Это ея привычка; какъ-будто моетъ ихъ. Мнѣ случалось видѣть, что она занимается этимъ минутъ двадцать.

ЛЭДИ МАКБЕТЪ.

Вотъ еще пятно.

ДОКТОРЪ.

Тсъ! она говоритъ. Я запишу слова ея, чтобъ лучше упомнить.

ЛЭДИ МАКБЕТЪ.

Прочь проклятое пятно! прочь, говорю я! — Разъ, два, — пора за дѣло. — Преисподняя мрачна... Стыдись! солдатъ,—и бояться? Какое дѣло, знаютъ, нѣтъ ли, кто позоветъ насъ къ отвѣту?.. Однако кто бы могъ подумать, что въ старикѣ такъ много крови?

ДОКТОРЪ.

Слышите?

ЛЭДИ МАКБЕТЪ.

У тана файфскаго была жена; гдѣ она теперь?—Какъ? Не-уже-ль эти руки никогда не вымоются до-чиста?... Полно; другъ мой, полно объ этомъ, ты все дѣло испортишь своей пугливостью.

ДОКТОРЪ.

Продолжай, продолжай! Ты узнала, чего тебѣ не должно знать.

ДАМА.

По крайней мѣрѣ сказала, чего не должна была говорить. Одному Богу извѣстно, что она узнала.

ЛЭДИ МАКБЕТЪ.

Все еще пахнетъ кровью. Всѣ ароматы Аравіи не очистятъ этой маленькой руки. О! о! о!

ДОКТОРЪ.

Что за вздохъ! Тяжело у нея на сердцѣ!

ДАМА.

Такого сердца я не согласилась бы носить въ груди за все величіе ея сана.

ДОКТОРЪ.

Да, да.

ДАМА.

Успокой ее, Господи!

ДОКТОРЪ.

Эта болѣзнь выше моего искусства. Я зналъ однако же людей, которые блуждали во снѣ и скончались въ мирѣ на смертномъ одрѣ своемъ.

ЛЭДИ МАКБЕТЪ.

Умой руки, набрось ночное платье. Какъ ты блѣденъ:—Я говорю тебѣ: Банко похороненъ, онъ не можетъ встать изъ могилы.

ДОКТОРЪ.

Право?

ЛЭДИ МАКБЕТЪ.

Въ постель! въ постель! Слышишь: стучатъ въ ворота. Пойдемъ, пойдемъ, пойдемъ! дай мнѣ твою руку. Что сдѣлано, то сдѣлано.—Въ постель! въ постель! (*Уходитъ*).

ДОКТОРЪ.

И она ляжетъ теперь?

ДАМА.

Непремѣнно.

ДОКТОРЪ.

Священникъ ей нужнѣй врача *).

Эта сцена лунатизма жены Макбета лучше всякихъ объясненій выдаетъ намъ потрясенное состояніе ея души. Такое преступленіе, хотя и упорно скрываемое въ минуты полнаго сознанія, точно также, какъ и совершенное открыто подъ вліяніемъ того же сознанія, не могло замереть въ преступной душѣ и само себя выдало въ тотъ моментъ, котораго не могла она даже и подозрѣвать. Она такъ хорошо привыкла владѣть собою, такъ сильно и мастерски привыкла подавлять въ себѣ всякое человѣческое чувство, такъ, наконецъ, увѣрена въ себѣ, что развѣ только своей подушкѣ нечаянно могла-бы выдать свою тайну. Вотъ почему сцена лунатизма лучшая и самая законченная, въ которой предъ нами въ послѣдній разъ является леди Макбетъ. Никакое физическое, уголовное и общественное наказаніе не могло быть для этой женщины тяжелѣе и ужаснѣе того, которое она испытываетъ во снѣ. Въ этомъ-то умѣньи показать тайну души человѣческой въ ея трагическомъ состояніи и заключается то великое значеніе Шекспира, которое онъ сохраняетъ до сей поры. Никто такъ хорошо, такъ наглядно, глубоко, полно и правдоподобно не умѣлъ изучить природу человѣка и свойства души, а потому и не могъ всесторонне развить сценическаго дѣйствія, сохранивъ вполнѣ поэтическій интересъ.

---

*) Макб. Дѣйств. 5, сц. 1. Перев. Кронеб.

Но Макбетъ не знаетъ этой страшной пытки своей жены. Онъ весь подъ вліяніемъ самообольщенія и чаръ. Онъ знаетъ, что Бирнамскому лѣсу съ мѣста не сдвинуться, и ни одному, рожденному женою, его не одолѣть. Онъ смѣется надъ опасеніями своихъ полководцевъ, когда тѣ, донося о приближеніи войскъ подъ начальствомъ Малькольма, совѣтуютъ ему принять мѣры къ отпору. И въ то самое время, когда онъ считаетъ себя внѣ всякой опасности и страха, на немъ начинаетъ обрываться бѣда за бѣдой. Ему доносятъ, что скончалась королева. Едва онъ успѣлъ выслушать одну вѣсть, поражаетъ другая еще ужаснѣе. Ему говорятъ, что даже лѣсъ Бирнамскій пришелъ въ движеніе.—Онъ понялъ, но очень поздно, что слишкомъ довѣрчиво понадѣялся на предсказаніе, подъ вліяніемъ котораго не замѣтилъ, какъ непріятельское войско рубило деревья и, закрываясь ими, подходило къ шетланскому войску. Наконецъ пропала и послѣдняя его надежда на поединкѣ съ Макдуффомъ, который открылъ ему роковую тайну:

Такъ разувѣрься же
Въ своихъ ты чарахъ; пусть же возвѣститъ
Служившій нѣкогда тебѣ твой геній,
Что Макдуффъ недоноскомъ
Изъ чрева матери своей чрезъ бокъ
Былъ вырѣзанъ, но *не рожденъ*, какъ ты!

Послѣ продолжительнаго поединка за сценою, Макдуффъ входитъ, неся на копьѣ голову Макбета.

Повидимому, въ этой трагедіи надъ домомъ Макбета тяготѣетъ какая то неотразимая судьба, которая руководитъ всѣми лицами. Есть, дѣйствительно, видимое сходство этой трагедіи съ древней греческою. Но всматриваясь глубже въ ея смыслъ, мы найдемъ совершенно другое. Въ ней нѣтъ идеи Рока, а есть повсюду свободный человѣкъ, который доходитъ до погибели вслѣдствіе своей свободы и неумѣнья справиться съ собой. Въ Макбетѣ выведено то гибельное суевѣріе, подчиняясь которому, человѣкъ доходитъ до заблужденій и губитъ самъ себя безсознательно, подъ вліяніемъ развившихся въ немъ нелѣпыхъ убѣжденій. Съ этими, порожденными суевѣріемъ, заблужденіями бываетъ не въ состояніи бороться даже болѣе сильная, честная и высокая натура, чѣмъ та, какою былъ въ началѣ Макбетъ.

Глубокая нравственная идея кроется въ этой полной жизни и смысла трагедіи. Эту идею, проведенную съ такимъ знаніемъ человѣческихъ наклонностей и страстей, можно выразить въ такой формѣ: человѣкъ обязанъ подавлять въ самомъ началѣ свои порочныя наклонности и особенно честолюбіе, если оно начинаетъ переходить за предѣлы отмѣренной ему дѣятельности. И если въ немъ мало силъ бороться со своими страстями, то онъ долженъ, пока еще не успѣлъ вырвать ихъ изъ сердца, скрывать ихъ въ самомъ началѣ развитія отъ окружающихъ его сильныхъ натуръ, чтобы тѣ его страстей не подмѣтили и не воспользовались его слабостью. Иначе—ему уже не будетъ хорошаго выхода.

Шекспиръ былъ поэтомъ жизни, въ полномъ ея значеніи. Это мы видимъ изо всѣхъ его драмъ.

Онъ содержаніе для нихъ, какъ мы замѣтили выше, бралъ изъ легендъ и хроникъ. Лучшими его драмами можно считать тѣ, для которыхъ содержаніе взято изъ жизни Италіи и старой исторической Англіи. Лица остаются вѣрны сами себѣ, своему времени и обстановкамъ. Но подъ этими внѣшними обстановками кроется глубокая, разнообразная *человѣческая жизнь* съ ея горестями и радостями, съ жаждой знанія и невѣжествомъ, съ вѣрою въ лучшее и сомнѣніемъ въ силахъ своихъ. Это всего виднѣе въ тѣхъ драмахъ, въ которыхъ на первомъ планѣ стоитъ развитіе внутреннихъ силъ и сердечныхъ наклонностей человѣка. *Ромео* и *Юлія* содержитъ исторію двухъ враждебныхъ домовъ, и въ то же время рисуетъ въ широкихъ размѣрахъ молодую, кипучую, но еще не сознающую своихъ силъ жизнь человѣка, который въ годы своей молодости живетъ болѣе сердцемъ, чѣмъ умомъ, отъ того увлекается и впадаетъ въ ошибки, которыя иногда не искупаются даже жизнію. *Отелло* изображаетъ другую сторону любви, которая въ гордой, честолюбивой и щекотливой душѣ подозрительнаго человѣка доходитъ до ревности, отъ которой гибнетъ семейное счастіе безъ возврата. Мавръ по происхожденію, римлянинъ въ душѣ, житель юга, съ пылкимъ темпераментомъ, Отелло, разъ допустивъ ревность къ Десдемонѣ, отличнѣйшей женщинѣ, уже не имѣетъ силъ ни одуматься, ни удержаться. Убивъ жену подъ вліяніемъ бѣшеной страсти, свойственной лишь гордымъ, самовластнымъ и необузданнымъ натурамъ, онъ остается глубоко пораженъ своимъ преступленіемъ и страдаетъ тѣми внутренними муками, которыя достаются въ удѣлъ высокимъ и вполнѣ честнымъ людямъ, совершающимъ зло не потому, что сами они злы, а потому лишь, что ихъ страсти такъ широки и гибельны, что сами не могутъ справиться съ этими страстями. Въ *Гамлетѣ* раскрыта другая сторона человѣческой природы: безпредѣльность знанія, для котораго назначена вся наша жизнь, и сомнѣніе въ своихъ нравственныхъ силахъ *). Это знаніе требуетъ отъ человѣка страшныхъ усилій, отрѣшенія отъ себя, борьбы съ собою и обстоятельствами. Оно достигается лишь тогда, когда человѣкъ свободно, безъ эгоизма, съ любовію и спокойствіемъ отдается ему. Тогда знаніе становится для него новою жизнію, новою силою, которая прояснитъ ему тайны вселенной. Но лишь ощутилъ человѣкъ въ себѣ или робость, или эгоизмъ, или сомнѣніе,—тогда самое знаніе становится гибельно для человѣка, потому-что, не удовлетворяемое никакими открытіями, оно доводитъ человѣка до сомнѣнія и отчаянія. Потребность знанія открывается въ человѣкѣ или сама собою отъ избытка и глубины внутренней жизни, ищущей знанія во что бы то ни стало, и удовлетворяется послѣдовательно, постепенно, сама собою; или, заключенная въ духѣ самого человѣка, пробуждается прежде времени отъ внѣшнихъ обстоятельсвъ. Гамлету нужно было дознаться истины, кѣмъ убитъ его отецъ? это было его долгомъ, его обязанностію; это лежало въ его духѣ. Но это дознаніе истины столкнулось со слабостью воли, и въ Гамлетѣ произошло невольное раздвоеніе, такъ-что вся его жизнь залегла въ одномъ вопросѣ: *быть или не быть*? Но и сомнѣніе это является лишь тогда, когда всѣ силы Гамлета выходятъ изъ своего естественнаго состоянія, съ возвращеніемъ котораго снова начинается та-же широкая жизнь, требующая знанія и выполненія долга. Передадимъ подробнѣе содержаніе этой великой психологической драмы.

---

*) Гамлетъ и Донъ-Кихотъ. Соврем. 1861 г. январь,—и «Гамлетъ и Мочаловъ въ роли Гамлета»—Бѣлинскаго, т. 2, изд. Солдатен. и Щепк. 1859 года.

Въ хроникѣ *Саксона Граматика* находится слѣдующее баснословное. преданіе: Въ царствованіе*) короля Рорика умеръ Гарвендиль, князь Ютовъ, вассалъ Даніи. Двое сыновей его, Гервендиль и Фенго заспорили о наслѣдствѣ и рѣшили споръ поединкомъ. Одержавъ побѣду, Гервендиль вступилъ во владѣніе отцовскимъ наслѣдствомъ и женился на дочери Рорика Герутѣ, отъ которой имѣлъ сына Гамлета. Фенго, завидуя счастью брата, и зная, что Герута ненавидитъ мужа, тайно убилъ Гервендиля и убѣдилъ вдову вступить съ нимъ въ бракъ. Гамлетъ, видя коварство дяди и притворство матери, почиталъ жизнь свою въ опасности и притворялся помѣшаннымъ, чтобы отклонить отъ себя подозрѣніе и бдительность новаго короля-дяди. Притворство было такъ искусно, что даже самая наружность Гамлета приняла видъ разстройства. Въ жилище матери своей онъ являлся въ одеждѣ, покрытый грязью и всякой нечистотой, валялся по полу и т. п. Каждое слово его соотвѣтствовало безумію, каждый поступокъ выражалъ глубокое помѣшательство: но изъ-подъ этой притворной глупости принцъ часто весьма тонко кололъ словами своего дядю, и безсмысленныя рѣчи мѣшалъ съ остроумными отвѣтами и намеками. Любимымъ его занятіемъ было вырѣзыванье изъ дерева оружія; на вопросы: зачѣмъ онъ это дѣлаетъ? онъ отвѣчалъ, что готовится мстить за отца. Такіе отвѣты возбудили подозрѣніе въ дядѣ, который, чтобы убѣдиться, дѣйствительно-ли такъ глупъ Гамлетъ, какъ показывается, вознамѣрился сдѣлать опытъ надъ его чувствительностію: для него была

---

*) Короля Рорика относятъ къ доисторическому періоду Югскаго государства, равно какъ и Шетландскую Гермунтруду и Гамлета.

[illegible] встрѣча въ лѣсу съ одной дѣвицей. Гамлетъ, предупрежденный о [illegible] дяди, онъ избѣжалъ всѣхъ соблазновъ и обманулъ [illegible] къ нимъ людей. Неудавшееся испытаніе съ подставной дѣвицей убѣдило короля въ сумашествіи принца: но одинъ изъ ближнихъ королю вельможъ, все еще подозрѣвая притворство въ поведеніи Гамлета, предложилъ другое средство узнать истину: оставить Гамлета наединѣ съ матерью и подслушать ихъ разговоръ, разсчитывая что тогда горесть о смерти отца и досада на мать измѣнятъ принцу, и онъ забудетъ о своемъ притворствѣ. Когда свиданіе было устроено, вельможа спрятался подъ соломой, находившейся въ той комнатѣ, гдѣ были Гамлетъ и Герута. Принцъ, подозрѣвая засаду и козни, началъ прыгать и махать руками, подражая пѣтуху. Подмявъ ногою солому и ощутивъ подъ нею что-то тяжелое, онъ тотчасъ вонзилъ въ то мѣсто свой мечъ и закололь подслушивавшаго царедворца. Когда мать начала плакать объ его безуміи, онъ, сбросивъ съ себя притворство, сказалъ ей, что она должна плакать не объ его безуміи, а о своемъ стыдѣ и преступленіи. Изливъ охватившее его негодованіе въ горькихъ упрекахъ, прибавилъ, что ждетъ только удобной минуты, чтобы отомстить за смерть отца. Мать не выдала королю сына, такъ-какъ опасный шпіонъ былъ убитъ. Это новое испытаніе не достигло цѣли, такъ-какъ никто не подозрѣвалъ, чтобы вельможа былъ убитъ Гамлетомъ. Но подозрительный дядя-король, все еще опасаясь принца, и не рѣшаясь губить его, чтобъ тѣмъ не огорчить супруги, отправилъ Гамлета съ провожатыми къ другу своему, королю Британіи, давъ имъ вырѣзанныя на деревѣ письма, въ которыхъ просилъ Британца убить Гамлета. Дорогою принцъ осторожно взялъ эти письма у спавшихъ проводниковъ, прочелъ ихъ, измѣнилъ содержаніе такъ, что будто дядя его Фенго поручаетъ убить провожатыхъ, а для Гамлета проситъ руки королевской дочери. Сдѣлавъ такую поправку, принцъ возвратилъ ихъ спавшимъ такъ, что они не замѣтили обмана. Британскій король принялъ Гамлета ласково и пригласилъ его съ провожатыми на пиръ; но за столомъ Гамлетъ былъ молчаливъ и ни чего не ѣлъ. Когда товарищи спросили, почему онъ не ѣстъ и не пьетъ? Гамлетъ отвѣчалъ, что хлѣбъ и мясо имѣютъ запахъ мертвечины, вино — ржаваго желѣза, король-же и королева имѣютъ рабскіе глаза. Король, узнавъ о такомъ невѣжливомъ замѣчаніи гостя, не только не обидѣлся, но началъ слѣдствіе противъ повара своей супруги и матери. Оказалось, что свинья, бывшая на царскомъ столѣ, съѣла повѣшеннаго, хлѣбъ выросъ на полѣ, гдѣ было большое сраженіе, питье сдѣлано изъ воды, взятой въ ручьѣ, гдѣ лежало много стараго оружія съ того же поля битвы. Дивясь уму Гамлета, король отдалъ ему свою дочь, а проводниковъ велѣлъ убить. Принцъ, выманивъ у тестя золото, отправился въ Данію и прибылъ туда въ то время, когда при дворѣ уже праздновали его смерть. Явясь на пиръ пьяныхъ придворныхъ, онъ по прежнему притворился помѣшаннымъ, и когда замѣтилъ, что пировавшіе потеряли всѣ силы, связалъ ихъ, зажегъ палату, гдѣ пировали, вошелъ въ спальню дяди, разбудилъ его и, напомнивъ ему объ его коварствѣ и о смерти родителя, закололъ его; потомъ вышелъ къ собравшемуся на пожарѣ народу, тронулъ своею рѣчью сердца гражданъ и былъ провозглашенъ единогласно королемъ Даніи вмѣсто Фенго. Послѣ этого Гамлетъ поѣхалъ въ Британію за женой, приготовивъ предъ отъѣздомъ щитъ, на которомъ были изображены всѣ его дѣянія. Британскій король, поклявшись отомстить за смерть своего друга Фенго, и, не желая самъ убивать Гамлета, отправляетъ его съ порученіемъ въ Шетландію просить для себя въ замужество Шетландскую королеву Гермунтруду, которая убивала всякаго, предлагавшаго ей замужество. Узнавъ по щиту всѣ дѣянія Гамлета, она полюбила его за смѣлость и отвагу, вынудила его отказаться отъ первой жены и заставила его вступить съ нею въ бракъ. Гамлетъ съ новою женою и свитою отправляется къ тестю въ Англію. При въѣздѣ въ столицу его встрѣчаетъ первая жена осыпаетъ упреками за измѣну и говоритъ, что, хотя онъ не достоинъ ея любви но она желаетъ спасти его отъ предстоящей гибели, предупреждая что отецъ ея покушается его умертвить. Является король Британскій и приглашаетъ Гамлета на пиръ. Не желая показаться трусомъ, Гамлетъ надѣлъ подъ платье латы и отправился съ королемъ въ столицу. Дорогою король напалъ на Гамлета съ копьемъ, но нанесъ ему только легкую рану, и Гамлетъ ускакалъ къ своей свитѣ Изъ-за этого произошло сраженіе между Британскимъ и Шетландскимъ войскомъ, изъ котораго много пало на полѣ битвы. Ночью Гамлетъ велѣлъ поставить всѣхъ убитыхъ въ строй, какъ будто они были живыми. Британцы обратились въ бѣгство, а Гамлетъ съ Гермунтрудою поѣхали въ Данію. Датскій король Рорикъ въ это время умеръ, а его преемникъ Веглетъ отнялъ у матери Гамлета ея владѣнія. За это возгорѣлась война: Гамлетъ былъ смертельно раненъ, и умеръ, взявъ съ Гермунтруды клятву не выходить никогда ни за кого замужъ Попавшись къ Виглету въ плѣнъ, вдова забыла о клятвѣ и вступила въ бракъ съ Датскимъ королемъ. (Энц. слов. Плюшара, т. XIII. стр. 244—246)

Хотя разсказанное Саксономъ преданіе лишено исторической правды ибо въ хроникѣ не опредѣляется время изложенныхъ событій; тѣмъ не менѣе весь разсказъ представляетъ и прекрасную поэтическую повѣсть, на которой не могла не остановиться творческая натура Шекспира. Факты хроники дали ему основу для драмы, въ дѣйствующихъ же лицъ онъ вдохнулъ человѣческій смыслъ. Вотъ содержаніе Шекспирова „*Гамлета*“.

Жилъ когда-то въ Даніи доблестный король Гамлетъ, любимый женою Гертрудою и самъ любившій ее до обожанія. При немъ былъ сынъ, молодой принцъ Гамлетъ, натура глубокая, любящая и сосредоточенная, и братъ короля Клавдій, влюбленный въ королеву, которая въ свою очередь ему симпатизировала. Король умираетъ скоропостижно послѣ прогулки [illegible] мой совѣтъ!

[illegible] я.

[illegible] дцѣ, — ключъ
[illegible] ртъ.

[illegible] и совершенно обезличиваетъ бѣдную
[illegible] принимать отъ принца письма, подар-
[illegible] всякомъ его поступкѣ.
[illegible] на который Гамлетъ является въ траурѣ
[illegible] грустью на лицѣ. Король старается раз-
[illegible] называетъ братомъ и сыномъ, и въ от-
[illegible] кого сарказма слова:

[illegible] ньше брата, *больше* сына...
[illegible] радости могу-ль одѣть
[illegible] облаками, государь?

[illegible] орцовой галлереѣ и слышитъ отъ Горацiо о по-
[illegible] короля. Вдали слышны звуки трубъ. На вопросъ
[illegible] летъ съ язвительной, хотя и грустной улыбкой

Что? веселый пиръ
[illegible] властителя, и каждый разъ,
[illegible] онъ стаканъ вина подноситъ ко рту,
[illegible] трубный возвѣщаетъ свѣту подвигъ
[illegible] ля — героя.

[illegible] за террасой, манитъ его за собою, разсказываетъ.
[illegible] дя, влилъ ему сонному ядъ въ ухо, какъ онъ страда-
[illegible] дать до тѣхъ поръ, пока не отомстятъ его убiйцамъ.
[illegible] етъ глубокую любовь къ отцу, и по уходѣ тѣни изли-
[illegible] негодованiя противъ дяди и матери. Въ немъ начинается
[illegible] мъ — быть мстителемъ за преступленiе и сомнѣнiемъ въ
Подъ гнетомъ страшнаго раздумья онъ говоритъ:

Тѣнь моего отца въ оружiи. — Бѣдами
Грозитъ она — открытiемъ злодѣйства...
Злодѣйство станетъ на бѣду себѣ!
И если ты его землей закроешь цѣлой —
Оно стряхнетъ ее, и явится на свѣтъ.

[illegible] ши его вылетаетъ страшный крикъ: „О, мать моя, чудовище
Оставшись одинъ, самъ собою, онъ въ превосходномъ монологѣ
[illegible] ваетъ всю глубину своей скорби, всю боль своей души:

въ саду: братъ Клавдій становится королемъ и, не дожидаясь конца
траура, женится на вдовѣ-королевѣ. Молодой принцъ вмѣстѣ съ товари-
щами по научнымъ занятіямъ, Розенкранцемъ и Гильденштерномъ. учил
въ близкое къ семейной катастрофѣ время въ Вюртембергѣ, гдѣ проц
тала метафизика, гдѣ возникло ученіе объ идеалахъ, гдѣ развива
стремленіе найти начало всѣхъ началъ, гдѣ вопросы внутренней
становились предметомъ научнаго изслѣдованія и пробуждали въ
комысленномъ и пылкомъ принцѣ жажду знаній. Возвратясь
идей и отвлеченныхъ знаній въ міръ реализма, въ душную сфер
и развратнаго двора. Гамлетъ сразу почувствовалъ разладъ ме
идей и міромъ дѣйствительности. На первомъ шагу въ отчи
новится свидѣтелемъ грубаго забвенія матерью своею му
Въ отцѣ Гамлетъ любилъ идеалъ доблести, величія и
телей, идеалъ героя и *человѣка*, о которомъ говорилъ
сердца другу своему Гораціо:

> *Человѣкъ* онъ былъ... изъ всѣхъ лю
> *Мнѣ не видать* уже такого человѣ

И потому преждевременымъ бракомъ матер
глубины души. Вѣра въ честь женщины пог
дочь придворнаго Офелію, дѣвицу нравств
еще въ омутѣ зла и порока. Ненависть къ
къ незапятнаной пороками Офеліи вс
безъ торжества въ пользу матери, но съ
сильной, нѣжной дочери царедворца. В
разбилась въ Гамлетѣ въ дребезги вѣра
саетъ въ лицо женщинъ беспощадно-

> О женщины! ничто

Душа его больна, въ смятеніи
отца; тѣнь его вопіетъ о мщеніи
кое страшное преступленіе, *участ*
дѣйствѣ? эти вопросы, это сомнѣн
ваютъ послѣднее святое чувство къ

Трагедія начинается появлені
товарищамъ, друзьямъ Гамлета, сто
королевскаго дворца, гдѣ король, коро
и разрѣшаютъ брату Офеліи Лаэрт
вернулся на непродолжительное врем
чаетъ совѣты отъ брата и отца —
ему, смотрѣть на его любовь, как
эртъ говоритъ сестрѣ:

анта въ артистѣ, выступаю-
ала у такихъ колоссовъ дра-
и ее шаблоннымъ образомъ. Въ
осковскаго студенчества, намъ
ѣ Мочалова, и каждый разъ ве-
и именно сценѣ неузнаваемъ и не
никовъ, подобно пластику-Караты-
о было предъугадать. На этой ни-
ше особое вниманіе потому, что она
ть артиста-выполнителя. Не даромъ
икъ и творецъ художественной кри-
ъ Гамлетѣ, остановился на этой сценѣ
находилъ въ себѣ силъ бороться съ тѣмъ
рическою силою Мочалова, нравственно-
мысловъ англійскаго драматурга. Да
изъ Московскаго театра силу и слѣды
мы позволимъ себѣ относительно этой
писку изъ прочувствованной и глубокой
игры Мочалова. Послѣ оцѣнки монолога
ій говоритъ: „Сцена съ Гильденштерномъ
тельнѣе первой по своей скрытой, сосредо-
ъ *такъ* и сыгралъ ее. Въ первый еще разъ
можетъ актеръ совершенно отрѣшиться отъ
маго себя и жить чужою жизнію, не отдѣляя
, или лучше сказать, свою собственную жизнь
и обмануть на нѣсколько часовъ и себя самаго
ъ.. Дивное искусство! Но вотъ здѣсь-то мы въ
: мы еще можемъ характеризовать манеру произ-
торыми оно было сопровождаемо; но лицо, но го-
по, а въ нихъ-то все и заключалось. Съ перваго
о этотъ голосъ измѣнялся безпрерывно, но ни на
своего полоумнаго, хитраго и болѣзненнаго выраже-
ильденштерна и Розенкранца съ выраженіемъ насмѣш-
не сказать, ругательной радости, онъ началъ съ ними
какъ человѣкъ, который не хочетъ скрывать отъ нихъ
ія и своей ненависти, но который и не хочетъ нарушить
. кстати: чѣмъ вы досадили фортунѣ, что она отправила
му?“ спрашиваетъ онъ ихъ съ выраженіемъ лукаваго про-
въ тюрьму, принцъ?“ возражаетъ Гильденштернъ „Да, вѣдь
ма“, отвѣчаетъ имъ Гамлетъ немного протяжно и съ выра-
дкаго и мучительнаго чувства, сопровождая эти слова кача-
овы. „Стало быть, и цѣлый свѣтъ тюрьма?“ Спрашиваетъ Ро-
къ. „Разумѣется. Свѣтъ просто тюрьма съ разными перегород-

О, если-бъ вы, души моей оковы,
Ты, крѣпко сплоченный составъ костей,
Испарился въ туманъ, ниспалъ росою!
Иль если-бъ ты, судья земли и неба,
Не запретилъ грѣха самоубійства!
О Боже! Боже!
Какъ пошло, пусто, плоско и ничтожно
Въ глазахъ моихъ житье на этомъ свѣтѣ!
Презрѣнный міръ! Ты опустѣлый садъ,
Негодныхъ травъ пустое достоянье! —
И до того должно было дойти!
Два мѣсяца! Нѣтъ, даже и не два,
Какъ умеръ онъ, монархъ столь благородный,
Гиперіонъ въ сравненьи съ симъ сатиромъ!
Такъ пламенно любившій мать,
Что и небесъ неукротимымъ вѣтрамъ
Не дозволялъ лица ея касаться!
Земля и небо! Долженъ ли я вспомнить?
Она ему была такъ предана;
Ея любовь, казалось намъ, росла
Со счастіемъ любви!... И черезъ мѣсяцъ ...
Покинь меня воспоминанья сила!
Ничтожность, женщина, твое названье!
Одинъ короткій, быстротечный мѣсяцъ!
И башмаковъ еще не износила,
Въ которыхъ шла, въ слезахъ, какъ Ніобея,
За бѣднымъ прахомъ моего отца!
О небо! Звѣрь, безъ разума, безъ слова,
Грустилъ бы долѣе. — Супруга дяди,
Супруга брата моего отца!
Но онъ похожъ на Гамлета—царя,
Какъ я на Геркулеса! Черезъ мѣсяцъ!
Еще слѣды ея притворныхъ слезъ
Въ очахъ заплаканныхъ такъ ясно видны,
Она жена! — О гнусная поспѣшность,
Тутъ нѣтъ добра и быть его не можетъ!
Скорби, душа моя! уста должны молчать!

Подъ тяжестью неотвязчиваго сомнѣнья въ томъ, не была-ли мать участницей въ убійствѣ отца, все перепуталось въ головѣ Гамлета. На этой мысли, поглотившей всѣ остальныя чувства и впечатлѣнія, остановился принцъ съ настойчивымъ упорствомъ, и онъ становится на пути къ умопомѣшательству. Всѣ его рѣчи и поступки, плоды глубокаго ума и ироніи, кажутся для всѣхъ рѣчами и поступками полупомѣшаннаго. Гамлетъ сознаетъ такое свое положеніе и измѣнившіяся къ нему отношенія другихъ, и пользуется ими для того, чтобы удобнѣе вывѣдать истину въ общемъ хаотическомъ состояніи двора. Все, чѣмъ жила его душа, все что было свято, что оживляло, нѣжило и радовало его, — все это замерло въ немъ. Онъ сумасшествуетъ; но въ этомъ сумасшествіи блеститъ тонко наблюдающій умъ Его рѣчи колки, ядовиты, но логичны и по временамъ не лишены веселой шутки и остроты. Такъ, когда Горацiо сталъ увѣрять его, что торопился чтобъ быть на погребеньи короля, Гамлетъ отвѣчаетъ другу:

Старый мой товарищъ!
Прошу, не насмѣхайся такъ жестоко!....
На свадьбу матери ты, вѣрно, поспѣшилъ.
Тутъ, видишь, былъ разсчетъ, хозяйственный разсчетъ.
Отъ похоронъ осталися припасы,
Такъ ихъ на брачный пиръ скорѣй употребили,
Чтобъ не испортились....

И этотъ юморъ постоянно перемѣшивается съ ужасными, доходящими до неистовства порывами при одномъ только воспоминанiи, что на немъ лежитъ долгъ мести за смерть отца. Мщенiе для него священный долгъ, но онъ еще не обдумалъ средствъ, когда и какъ отмстить злодѣю. Отлагая рѣшенiе этого вопроса, онъ беретъ съ друзей клятву, „хранить молчанiе“ о томъ, что видѣли и слышали въ эту ночь. Но данная клятва тяготитъ его, и изъ души его вырывается вопль: *)

. . . . . . о, несчастный жребiй
Зачѣмъ же *я* рожденъ его поправить?!

Въ раздумьи надъ самимъ собою, надъ способами, какiе необходимы для „поправленья“ зла, Гамлетъ снова теряется. Сомнѣнiе въ томъ дѣйствительно-ли совершено убiйство отца дядею, снова овладѣваетъ имъ. и толкаетъ его на путь, далеко не согласный съ его честною и прямою натурою. Онъ заявляетъ друзьямъ чтобы они ни чему не удивлялись, если придется ему прикинуться сумасшедшимъ, не измѣнили бы ему ни словомъ, ни жестомъ, ни намекомъ, и требуетъ клятвы потому, что уже потерялъ вѣру въ твердость слова человѣческаго. Всякая людская рѣчь для него не болѣе, какъ

Слова, слова, и слова...

какъ отвѣтилъ онъ Полонiю на его вопросъ: „что вы читаете, принцъ?“

Клянитесь мнѣ, — и сохрани васъ Боже
Нарушить клятву мнѣ....

говоритъ онъ друзьямъ,—и начинаетъ свой дебютъ съ ними же, не откладывая.

---

*) Въ переводѣ Полеваго.

Преступленiе
Проклятое! За чѣмъ рожденъ *я* наказать тебя!

Идите-жъ вы, куда влекутъ желанья и дѣла —
У всякаго есть дѣло и желанье —
А я пойду, куда велитъ мой жалкій жребій...
Пойду молиться.

Но не однимъ притворнымъ, напускнымъ сумасшествіемъ страдаетъ принцъ—Гамлетъ. Въ его душѣ кипитъ разладъ, бушуетъ раздвоеніе: долгъ и совѣсть повелѣваютъ ему быть мстителемъ и палачомъ дяди—короля, но исполненная глубокаго гуманизма и мягкости его душа не можетъ рѣшиться на кровавую расправу. Вотъ почему полный рѣшимости поразить своего врага, уже занесшій шпагу надъ головою Клавдія, молящагося на колѣняхъ и не слыхавшаго сзади себя шаговъ грознаго мстителя, Гамлетъ опускаетъ руки и откладываетъ месть, влагая мечъ въ ножны. Двойственность натуры подсказываетъ ему, что убить молящагося не будетъ мщеніемъ и карой за преступленіе, но послужитъ очищеніемъ для убитаго.

Подъ вліяніемъ психическаго разстройства принцъ врывается къ Офеліи въ ея комнату. Встревоженная и стыдливая дѣвушка бѣжитъ къ отцу съ разсказомъ о странномъ появленіи къ ней принца. Въ этомъ поступкѣ Полоній видитъ несомнѣнные признаки безумія. Онъ, привыкшій къ двусмысленной роли придворнаго, играетъ *въ слова* съ дочерью:

Жаль, очень жаль мнѣ принца! Вѣрно,
Ты грубо отвѣчала на его любовь?

ОФЕЛІЯ.

Нѣтъ, — только слѣдуя приказу,
Я писемъ отъ него не принимала больше.
И запретила видѣться со мной.

ПОЛОНІЙ.

Вотъ онъ и одурѣлъ отъ этого! Какъ жаль,
Что поступилъ я слишкомъ скоро, строго.

Король и королева поручаютъ товарищамъ принца по учебнымъ занятіямъ Розенкранцу и Гильденштерну развлечь Гамлета и выпытать между прочимъ причину его помѣшательства. Многіе находятъ эту сцену эпизодическою и обоихъ лицъ считаютъ какъ-бы лишними. Но это крайне ошибочное мнѣніе. Шекспиръ глубоко заглянулъ въ сердце и душу Гамлета и въ помыслы преступнаго дяди и его сообщницы, вдовы и жены родныхъ, единокровныхъ братьевъ Оба сообщника могли понадѣяться на ловкость молодыхъ людей и предполагать, держась правила: „молодость болтлива“, что Гамлетъ развернется весь передъ друзьями и выскажетъ свои завѣтныя думы. И оба друга умѣло принялись за дѣло, никакъ не предполагая, съ какою глубоко-сосредоточенною и подозрительно-саркастическою натурою придется имъ вступить въ борьбу. Эта сцена—оселокъ, на которомъ узнаются проблески таланта въ артистѣ, выступающемъ въ роли Гамлета. Эта сцена пропадала у такихъ колоссовъ драмы, какъ Вас. Анд. Каратыгинъ, игравшій ее шаблоннымъ образомъ. Въ молодости своей, въ дни счастливаго московскаго студенчества, намъ удалось *шесть разъ* видѣть въ Гамлетѣ Мочалова, и каждый разъ великій московскій артистъ былъ въ этой именно сценѣ неузнаваемъ и не подражаемъ, разнообразенъ, а не одинаковъ, подобно пластику-Каратыгину, жесты и звуки котораго можно было предъугадать. На этой ничтожной сценѣ мы останавливаемъ наше особое вниманіе потому, что она требуетъ многаго весьма многаго отъ артиста-выполнителя. Не даромъ и Бѣлинскій, этотъ великій эстетикъ и творецъ художественной критики, разбирая игру Мочалова въ Гамлетѣ, остановился на этой сценѣ съ особою любовію, потому-что не находилъ въ себѣ силъ бороться съ тѣмъ обаяніемъ, которое оковывало его творческою силою Мочалова, нравственно-эстестическаго истолкователя замысловъ англійскаго драматурга. Да и не одинъ Бѣлинскій выносилъ изъ Московскаго театра силу и слѣды творческаго обаянія. И потому мы позволимъ себѣ относительно этой сцены привести дословную выписку изъ прочувствованной и глубокой статьи Бѣлинскаго по поводу игры Мочалова. Послѣ оцѣнки монолога „Быть или не быть?“ Бѣлинскій говоритъ: „Сцена съ Гильденштерномъ „и Розенкранцемъ еще значительнѣе первой по своей скрытой, сосредо„точенной силѣ, и Мочаловъ *такъ* и сыгралъ ее. Въ первый еще разъ „удостовѣрились мы, какъ можетъ актеръ совершенно отрѣшиться отъ „своей личности, забыть самаго себя и жить чужою жизнію, не отдѣляя „ее отъ своей собственной, или лучше сказать, свою собственную жизнь „сдѣлать чужою жизнію, и обмануть на нѣсколько часовъ и себя самаго „и двѣ тысячи человѣкъ.. Дивное искусство! Но вотъ здѣсь-то мы въ „совершенномъ отчаяніи: мы еще можемъ характеризовать манеру произ„ношенія и жесты, которыми оно было сопровождаемо; но лицо, но го„лосъ—это невозможно, а въ нихъ-то все и заключалось. Съ перваго „слова до послѣдняго этотъ голосъ измѣнялся безпрерывно, но ни на „минуту не терялъ своего полоумнаго, хитраго и болѣзненнаго выраже„нія. Встрѣтивъ Гильденштерна и Розенкранца съ выраженіемъ насмѣш„ливой, или, лучше сказать, ругательной радости, онъ началъ съ ними „свой разговоръ, какъ человѣкъ, который не хочетъ скрывать отъ нихъ „своего презрѣнія и своей ненависти, но который и не хочетъ нарушить „приличія. „Да, кстати: чѣмъ вы досадили фортунѣ, что она отправила „васъ въ тюрьму?“ спрашиваетъ онъ ихъ съ выраженіемъ лукаваго про„стодушія. „Въ тюрьму, принцъ?“ возражаетъ Гильденштернъ „Да, вѣдь „Данія тюрьма“; отвѣчаетъ имъ Гамлетъ немного протяжно и съ выра„женіемъ ѣдкаго и мучительнаго чувства, сопровождая эти слова кача„ніемъ головы. „Стало быть, и цѣлый свѣтъ тюрьма?“ Спрашиваетъ Ро„зенкранцъ. „Разумѣется. Свѣтъ просто тюрьма съ разными перегород-

„ками и отдѣленіями“, отвѣчаетъ Гамлетъ съ притворнымъ хладнокро- „віемъ и тономъ какого-то комическаго убѣжденія, и вдругъ, перемѣняя „голосъ, съ выраженіемъ ненависти и отвращенія, прибавляетъ, мах- „нувши рукой: „Данія—самое гадкое отдѣленіе“. Но когда Розенкранцъ „дѣлаетъ ему замѣчаніе, что свѣтъ потому только кажется ему тюрь- „мою, что тѣсенъ для его великой души; Гамлетъ, какъ-бы забывая на „минуту роль сумасшедшаго, оставляетъ свою иронію, и съ чувствомъ „глубокой грусти, въ которой слышится сознаніе его слабости, воскли- „цаетъ: „О, Боже мой! моя великая душа помѣстилась бы въ орѣховой „скорлупѣ, и я считалъ бы себя владыкою безпредѣльнаго простран- „ства!“—Словомъ, вся эта сцена ведена была съ неподражаемымъ искус- „ствомъ, съ полнымъ успѣхомъ, хотя и не съ крайнею степенью совер- „шенства, потому что тотъ же Мочаловъ впослѣдствіи доказалъ, что „ее можно играть и *еще лучше*. Но особенно былъ онъ превосходенъ, „когда допрашивалъ придворныхъ, сами ли они къ нему пришли, или „были подосланы королемъ: весь этотъ допросъ былъ сдѣланъ тономъ „презрительной насмѣшливости, и, когда приведенные въ замѣшательство „придворные посмотрѣли другъ на друга, то Мочаловъ бросилъ на нихъ „искоса взглядъ злобно-лукавый и съ выраженіемъ глубокой къ нимъ нена- „висти и чувства своего надъ ними превосходства сказалъ: „Я насквозь „вижу васъ!“ и потомъ вдругъ снова принялъ на себя видъ прежняго помѣ- „шательства. Всѣ эти переходы были быстры и неожиданны, какъ блескъ „молніи. Потомъ онъ превосходно проговорилъ имъ свое признаніе, и „его голосъ, лицо, осанка, манеры мѣнялись съ каждымъ словомъ: онъ „выросталъ, поднимался, когда говорилъ о красотѣ природы и достоин- „ствѣ человѣка; онъ былъ грозенъ и страшенъ, когда говорилъ, что „земля ему кажется кускомъ грязи, величественное небо—грудою зара- „зительныхъ паровъ; а человѣкъ.... „Я не люблю человѣка!“ заключилъ „онъ, возвысивъ голосъ, грустно и порывисто покачавши головою, и „граціозно махнувши отъ себя обѣими руками, какъ бы отталкивая отъ „своей груди это человѣчество, которое прежде онъ такъ крѣпко при- жималъ къ ней“.... *)

Вотъ онъ настоящій Гамлетъ въ ничтожной, по близорукому взгляду, сценѣ, Гамлетъ Шекспировскій, вѣчный, всемірно-человѣческій, пережитой и истолкованный такимъ же художникомъ, какъ и самъ поэтъ. Ни чего подходящаго къ Мочалову мы не видали въ Каратыгинѣ; еще менѣе видѣли въ послѣднемъ изъ могиканъ драматической московской труппы Леонидовѣ. О другихъ, дерзающихъ изображать Шекспирова Гамлета, мы не говоримъ.

Являются комедіанты. Предлагая представить въ присутствіи двора трагедію «Смерть Гонзаго», принцъ проситъ позволенія „вставить нѣсколько своихъ стишковъ“, и отпуская актеровъ, даетъ одному изъ нихъ указанія, *какъ* нужно играть *). Эти указанія, данныя великимъ драматургомъ въ самомъ началѣ XVII вѣка, могутъ составить даже въ наше время лучшую страницу въ любомъ руководствѣ къ сценическому искусству. Гамлетъ остается одинъ, погруженный въ размышленіе. Попытка узнать душевное настроеніе принца чрезъ двухъ его друзей не удалась королю. Предупредительный Полоній готовитъ случайную встрѣчу принца съ своей дочерью. Король, желая подслушать разговоръ, прячется за дверью. Офелія прохаживается по большой залѣ съ книгою въ рукахъ; вдали показывается Гамлетъ съ записной своей книгой, въ глубокой и мрачной задумчивости, и, не замѣчая Офеліи, произноситъ свой знаменитый монологъ «Быть или не быть?» Увидавъ же предметъ своей недавней любви и подозрѣвая во всемъ и во всѣхъ обманъ, пороки и предательство, Гамлетъ обращаетъ на бѣдную, ни въ чемъ неповинную дѣвушку цѣлый потокъ оскорбленій, совѣтуетъ ей удалиться отъ людей и отъ него, готоваго «обвинить себя въ такихъ грѣхахъ, что лучше-бъ не родиться». И здѣсь король не добился ничего; тогда Полоній совѣтуетъ послѣ представленія устроить свиданіе принца съ матерью.

---

*) Соч. В. Бѣлинскаго. Изд. К. Солдатенкова и Н. Щепкина. Ч. II, стр. 540—541.

Наконецъ разрѣшается и сомнѣніе Гамлета. На устроенномъ въ залѣ дворца театрѣ заѣзжіе комедіанты изображаютъ сцену отравленія Гонзаго. Онъ спитъ, и во время сна ему вливаютъ ядъ въ ухо. Отрава производитъ свое дѣйствіе. До начала представленія Гамлетъ говоритъ Гораціо:

Мой другъ!
Прошу тебя, когда явленье это будетъ
Внимательно ты наблюди за дядей,
За королемъ,—*внимательно*, прошу.

Самъ же Гамлетъ зорко слѣдитъ за всѣми, сидя у ногъ Офеліи. Чтобы отвлечь отъ себя вниманіе, онъ шутитъ, остритъ, осыпаетъ отрывистыми сарказмами Офелію, королеву и даже короля. Но сцена отравленія произвела свое дѣйствіе: съ королемъ дурно; его уводятъ, и Гамлетъ, торжествующій, весь отдается своему гнѣву. На слова Гораціо: «Очень замѣтилъ, принцъ, только-что дошло до отравленія... Это было слишкомъ явно», онъ разражается дикимъ хохотомъ. Въ душѣ его поднимается негодованіе, бѣшенство и презрѣніе къ самому себѣ. Онъ говоритъ:

Какое я ничтожное созданье!
Комедіантъ, наемщикъ жалкій, и въ дурныхъ стихахъ,
Мнѣ выражая страсти, плачетъ и блѣднѣетъ,
Дрожитъ ,трепещетъ... Отчего?
И что причина? выдумка пустая,
Какая-то Гекуба! Что-жъ ему Гекуба?
Зачѣмъ онъ дѣлитъ слезы, чувства съ нею?

---

*) См. страницы 21—23.

Чтó, еслибъ страсти онъ имѣлъ причину,
Какую я имѣю? Залилъ-бы слезами
Онъ весь театръ, и воплемъ растерзалъ-бы слухъ,
И преступленье ужаснулъ, и въ жилахъ
У зрителей онъ заморозилъ кровь! А я?
Ничтожный я, презрѣнный человѣкъ,
Безчувственный,—молчу, молчу, когда я знаю,
Что преступленье погубило жизнь и царство
Великаго властителя отца!... Или я трусъ?
Кто смѣетъ словомъ оскорбить меня,
Или нанесть мнѣ оскорбленье безъ того,
Чтобъ за обиду не вступился я,
Не растерзалъ обидчика, не кинулъ
На растерзанье вранамъ трупъ его!—И что же?
Чудовище разврата и убійцу вижу я,
И самый адъ зоветъ меня ко мщенью.
А я—безплодно изливаю гнѣвъ въ словахъ.
И онъ безвреденъ,—онъ, когда я живъ,
Я, сынъ убитаго отца, свидѣтель
Позора матери... О Гамлетъ, Гамлетъ!
Позоръ и стыдъ тебѣ!..

Поведеніемъ Гамлета во время представленія возмущена и королева-мать. Она посылаетъ Гильденштерна пригласить къ себѣ принца для объясненій. Выслушивая замѣчанія и совѣты посла, Гамлетъ съ помутившимся взоромъ отвѣчаетъ Гильденштерну съ видомъ притворно-болѣзненнаго тупоумія, и, подавая ему флейту, проситъ что-нибудь сыграть. На отказъ придворнаго посла, что онъ «не умѣетъ играть», принцъ съ выраженіемъ оскорбленнаго человѣческаго достоинства величаво говоритъ послу: «Теперь суди самъ: за кого ты меня принимаешь? Ты хочешь играть на душѣ моей, а вотъ не умѣешь сыграть даже что-нибудь на этой дудкѣ. Развѣ я хуже, простѣе, нежели эта флейта? Считай меня чѣмъ тебѣ угодно—ты можешь меня мучить, но не играть мною». Съ послѣдними словами онъ бросаетъ флейту на полъ къ ногамъ посла, объявляя, что готовъ явиться къ королевѣ. Но, идя на объясненіе, онъ говоритъ:

О, сердце, не забудь твою природу!
Пусть въ эту грудь не вступитъ духъ Нерона!
Будь человѣчески жестокъ, о Гамлетъ:
Кинжалы на словахъ, но не на дѣлѣ.
Полицемѣрьте же, языкъ и сердце!
Какъ ни язвили бы мои слова,
Исполнить ихъ душа не соглашайся!

Проходя къ матери, Гамлетъ находитъ короля колѣно-преклоненнымъ, въ глубокой молитвѣ,—и заноситъ надъ его головою шпагу. Но въ то же время въ душѣ его возникаетъ сомнѣніе, слѣдуетъ-ли убивать молящагося? „Съ молитвой погибнетъ онъ“... нѣтъ, это не кара за преступленіе, а скорѣе очищеніе преступленія... и мщеніе отодвигается назадъ.

„Чтò вамъ угодно, мать моя, скажите“. Съ такими спокойно сказанными словами обращается принцъ къ матери. На укоръ же ея, что онъ оскорбилъ и ее и короля, Гамлетъ сдержанно отвѣчаетъ: „Мать моя! отецъ мой вами оскорбленъ жестоко“. Скрывшійся за занавѣской Полоній измѣнилъ себѣ и обратилъ вниманіе принца. Подозрѣвая шпіона—короля, Гамлетъ со словами „мышь, мышь“ бросается къ занавѣскѣ и пронизываетъ шпагою неосторожнаго царедворца. Одинъ, безъ свидѣтелей, принцъ даетъ полную волю своему негодованію, не щадитъ матери, становится судьей ея поступковъ и беспощаднымъ обличителемъ преступленія. Желая открыть матери всю бездну порока, онъ говоритъ, что свершенò

Такое дѣло,
Которымъ скромность погубила ты!
Изъ добродѣтели—ты сдѣлала коварство; цвѣтъ любви
Ты облила смертельнымъ ядомъ; клятву,
Предъ алтаремъ тобою данную супругу,
Ты въ клятву игрока преобратила...
Ты погубила вѣру въ душу человѣка—
Ты посмѣялась святости закона,
И небо отъ твоихъ злодѣйствъ горитъ!
Да, видишь-ли, какъ все печально и уныло,
Какъ будто наступаетъ страшный судъ!

Указывая на портреты короля-отца и дяди, Гамлетъ проводитъ передъ матерью беспощадную параллель. Сказавши объ отцѣ, что былъ онъ „совершенство божьяго созданья“, онъ съ бѣшенствомъ и ненавистью указываетъ ей на изображеніе дяди:

Но посмотри еще—
Ты видишь-ли траву гнилую, зелье,
Сгубившее великаго.....

и затѣмъ Гамлетъ, по глубоко психологическому замѣчанію Бѣлинскаго, „переходитъ къ такому грозному допросу, отъ котораго не только живой организмъ, но и истлѣвшія кости грѣшника потряслись бы въ самой могилѣ“. Онъ допрашиваетъ мать:

Взгляни сюда—
Или слѣпая ты была, когда
Въ болото смрадное разврата пала?
Говори, слѣпая ты была?

Но глубоко-человѣчная натура Гамлета не можетъ забыть кровной связи съ виновницей его разбитой жизни. Болѣзненное и злобно-желчное состояніе возмутившагося отъ преступленій духа мало-по-малу усмиряется, и онъ ищетъ точки опоры для примиренія съ матерью. Самъ онъ—натура глубоколюбящая, хотя и разбитая въ святой любви къ женщинѣ, въ любви-же ищетъ и оправданія для своей матери. Но въ то-же время возстаетъ въ немъ и демоническое чувство—разрушать и топтать въ ногахъ всякій добрый порывъ, всякое доброе чувство. Проступки матери могли быть слѣдствіемъ любви къ брату мужа—короля; но зачѣмъ же было давать мѣсто въ своемъ сердцѣ такой преступной любви? И вотъ онъ, устраняя всякое оправданіе, говоритъ:

Не поминай мнѣ о любви: въ твои лѣта
Любовь уму послушною бываетъ:
Гдѣ же былъ твой умъ? Гдѣ былъ разсудокъ?
Какой же адскій демонъ овладѣлъ
Тогда умомъ твоимъ и чувствомъ—зрѣньемъ просто?
Стыдъ женщины, супруги, матери забытъ...

Въ этомъ болѣзненномъ негодованіи противъ матери-преступницы слышится все, что надламываетъ жизнь: борьба ненависти къ преступницѣ съ любовью къ матери, негодованія къ пороку—съ состраданіемъ къ женскому безсилію, кары за содѣянное зло съ увѣщаніемъ возвратиться съ пути порока на путь добродѣтели. Но подъ давленіемъ такихъ противорѣчивыхъ проявленій своего духа Гамлетъ снова приходитъ къ полному разочарованію въ человѣческомъ достоинствѣ. Какая скорбь звучитъ въ этихъ его словахъ:

Когда и старость падаетъ такъ страшно,
Что-жъ юности осталось?—Страшно,
За человѣка страшно мнѣ!..

Гамлетъ умоляетъ мать не осквернять себя прикосновеньемъ къ дядѣ,—и кончаетъ свою бесѣду съ ней словами примиренія:

И разъ еще—о мать моя! Прости мнѣ—
Я былъ къ тебѣ жестокъ, безчеловѣченъ,
Но я хотѣлъ, я долженъ быть таковъ,
Чтобъ матери отдать вновь чувства человѣка....
Да, слова два ..

Королева.

Скажи, что дѣлать мнѣ?

Гамлетъ.

Ничего не дѣлай, и не вѣрь
Тому, что говорилъ я...

отвѣчаетъ онъ, прощаясь съ нею, и за тѣмъ объявляетъ матери объ отъѣздѣ своемъ въ Англію.

Измученный въ неравной борьбѣ съ подавляющими обстоятельствами, Гамлетъ какъ-бы отдаляетъ часъ отмщенія, вполнѣ сознавая свое безсиліе. Онъ встрѣчается съ Фортинбрасомъ, который ведетъ войско въ Польшу для завоеванія ничтожнаго клочка земли. И вотъ эта встрѣчаснова поднимаетъ бурю и грозу въ его груди. Въ мучительно-горькихъ словахъ высказываетъ онъ всего себя:

Какъ все противъ меня возстало
За медленное мщенье! Что ты, человѣкъ,
Когда ты только означаешь дни
Сномъ и обѣдомъ? Звѣрь, не больше, ты.
Да, Онъ, создавшій насъ съ такимъ умомъ, что мы
Прошедшее и будущее видимъ, Онъ не для того
Насъ одарилъ божественнымъ умомъ,
Чтобъ погубили мы его безплодно.
И если робкое сомнѣнье медлитъ дѣломъ,
И гибнетъ въ нерѣшительной тревогѣ—
Три четверти здѣсь мудрости постыдной,
И только четверть мудрости святой.
Къ чему мнѣ жить? Твердить: я долженъ сдѣлать
И медлить, если силы есть, и воля, и причина,
И средства исполненья.—Вотъ примѣръ.
Здѣсь юный вождь ведетъ съ собою войско
Могучее и сильное; вождь смѣлый,
Онъ все приноситъ въ жертву чести, славѣ,
Все отдаетъ погибели и смерти,
И для чего? За что? Яичной скорлупы
Завоеваніе не стоитъ. Честь не велика,
Не велика и слава жертвовать собою
Ничтожному дѣянью. Но на что причина?
Ее дѣянья наши оправдаютъ....
А я,—отецъ убитъ, безславье—матери удѣлъ,—
Какъ крови не кипѣть, уму не волноваться!
А я—бездѣйствую, когда на мой позоръ,
На смерть идетъ здѣсь двадцать тысячъ войска,
И многіе не знаютъ, для чего идутъ,
И тысячи бѣгутъ за тѣнью славы...
И той земли, за что они погибнутъ,
На ихъ могилы мало!.. Нѣтъ! отъ сей поры
Кровь—будетъ мысль единая, иль вовсе
Во мнѣ не будетъ мысли ни единой!

Устроенная Полоніемъ встрѣча Гамлета съ его дочерью была роковымъ и необдуманнымъ дѣломъ. Сарказмы и язвительно-холодное отношеніе Гамлета къ Офеліи, котораго она наивно и сердечно любитъ, надломили ея нѣжную натуру. За тѣмъ, болѣе чѣмъ безцеремонное обращеніе къ ней принца во время представленій, и наконецъ смерть отца, убитаго любимымъ человѣкомъ, — все это сломило слабый умъ и нѣжную душу, и Офелія сходитъ съ ума. Но ея умопомѣшательство тихое, спокойное, и чѣмъ оно тише, тѣмъ поэтичнѣе, граціознѣе, но вмѣстѣ съ тѣмъ и поразительнѣе. Между помѣшательствомъ сердечной, но мало-развитой дѣвушки и помѣшательствомъ глубокомысленнаго и ученаго, съ такою же любящею душою Гамлета огромная разница. Офелія потеряла страстно-любимаго человѣка, не связанная еще съ нимъ узами брака, не боготворившая его; Гамлетъ потерялъ родную мать, ибо не могъ любить женщины, оскверненной порокомъ и преступленіемъ, а вмѣстѣ съ нею потерялъ и святую вѣру въ женское совершенство, въ женскую чистоту. Офелія потеряла отца, которому повиновалась по чувству долга, но не по чувству сердца, Гамлетъ потерялъ отца — героя, полубога, отца, котораго боготворилъ. Любовь къ Гамлету въ Офеліи застыла, оставивъ лишь слабое воспоминаніе; любовь къ отцу и къ женщинѣ—идеалу, опозоренному женщиной-же-матерью, не застыла, не умерла въ Гамлетѣ, а только ушла глубоко въ тайникъ его души и горитъ тамъ подобно подземному огню вулкана, готовому вырваться изъ земной утробы только затѣмъ, чтобы разрушить, залить, испепелить все окружающее. И сумасшествіе Офеліи, являясь эпизодомъ, поэтически связывающимъ вулканическій ходъ всего дѣйствія трагедіи, наводитъ ужасъ, вызываетъ слезы. Ея нарядъ, ея мертвенное лицо и безжизненные глаза, ея надрывающій душу голосъ, ея пѣсня о незабудкѣ и Валентиновомъ днѣ, — все это въ высшей степени правдиво, естественно и человѣчно, все это сродни всякой женщинѣ у всякаго народа, во всякой странѣ. И потому эпизодическая сцена у Шекспира не портитъ впечатлѣнія, но становится общечеловѣческою, и поражаетъ насъ глубиною поэтическаго міросозерцанія. Тихая, съ улыбкой античной статуи на мраморныхъ устахъ, съ распущенной по обоимъ плечамъ косой, убранная соломою и цвѣтами, Офелія поетъ:

Милый другъ! съ разсвѣтомъ яснымъ
Я пришла къ тебѣ тайкомъ.
Валентиномъ будь прекраснымъ,
Выйди, — здѣсь я, подъ окномъ ..

Но этотъ мелодично-заискивающій призывъ друга, какъ блѣдный отблескъ погибшей любви, вдругъ обрывается и переходитъ въ разрывающій душу вопль въ послѣднихъ словахъ пѣсни:

Другъ съ усмѣшкой отвѣчаетъ:
Клятвъ своихъ я не забылъ;
Развѣ дѣвица не знаетъ.
Я шутилъ, вѣдь я шутилъ....

Вотъ это-то «шутилъ, шутилъ», и составляетъ во всей сценѣ перлъ поэтическаго созданія, послѣдній отзывъ лопнувшей струны, слишкомъ сильно натянутой въ груди безхитростной дѣвицы самолюбивымъ братомъ и хитрымъ отцомъ. Въ этомъ роковомъ «вѣдь я шутилъ» возстаетъ предъ нею Гамлетъ съ его леденящей холодностью и рѣзкими насмѣшками Безсильная, она ищетъ отдыха въ цвѣтахъ для вѣнка. И въ такомъ потрясающемъ душу, тихомъ разстройствѣ встрѣчаетъ ее братъ, возвратившійся на похороны отца. Король, опасаясь племянника и его мести за убитаго отца, пользуется случаемъ и натравляетъ Лаэрта на Гамлета;

возбуждая въ немъ ненависть и жажду мести, предлагаетъ отъ его имени вызвать принца на поединокъ и обѣщаетъ конецъ лаэртовой шпаги покрыть ядомъ. Лаэртъ отказывается отъ такого бесчестнаго предательскаго убійства; но самъ случай помогаетъ замысламъ преступнаго короля, идущаго отъ преступленія къ преступленію. Въ моментъ отказа Лаэрта отъ бесчестнаго поединка входитъ королева и говоритъ:

Тамъ, гдѣ, на водѣ склоняясь, ива
Стоитъ и отражается въ водахъ
Офелія плела вѣнки и пѣла.
Вѣнки свои ей вздумалось развѣсить
На ивѣ, — гибкій обломился сукъ,
И въ воду бѣдная упала и въ водѣ,
Не чувствуя опасности и смерти,
Все пѣла и вѣнки свои плела,
Пока ея одежда не промокла
И бѣдную не повлекла на дно.

Предпослѣдній разсчетъ съ жизнію всѣхъ дѣйствующихъ лицъ начинается на кладбищѣ, гдѣ два могильщика беспечно роютъ могилу, напѣвая пѣсню про свое ремесло. Гамлетъ и Горацію, проходя мимо готовящейся могилы, вступаютъ въ разговоръ съ могильщикомъ, у котораго ремесло притупило всякое человѣческое чувство. На вопросъ Гамлета: чья эта могила и для кого? кладбищенскіе юмористы отвѣчаютъ грубо и отрывисто, высказывая своеобразную философію, что, кто самовольно лишаетъ себя жизни, тотъ не человѣкъ. «Не копай глупостей изъ могилы, пріятель»! говоритъ Гамлетъ одному изъ нихъ. «О, я не копаю, а закапываю ихъ», отвѣчаетъ могильщикъ, не подозрѣвая, сколько сарказма содержится въ его отвѣтѣ, и какая грустная оцѣнка поступка той, которую приметъ эта свѣжая могила. Въ ничтожной, повидимому, сценѣ какая жизненная, трагическая правда! Выбрасывая черепъ, могильщикъ говоритъ Гамлету, что это черепъ Йорика. «Бѣдный Йорикъ! восклицаетъ принцъ, обращаясь къ Горацію, и припоминаетъ, что этотъ шутникъ и острякъ носилъ его на рукахъ, а теперь не можетъ посмѣяться даже надъ своимъ безобразіемъ. Врожденная склонность къ міросозерцанію переноситъ Гамлета въ отвлеченную область предположеній. Взявъ въ руки черепъ, по его строенію принцъ приписываетъ его и Александру Македонскому и Цезарю; но и подъ вліяніемъ свѣжей могилы не покидаетъ Гамлета прирожденный ему юморъ. Онъ говоритъ другу — Горацію:

Великолѣпный Цезарь — прахъ и тлѣнъ
И на обмазку годенъ стѣнъ;
Живая глина землю потрясала,
А мертвая... червямъ добычей стала.

Его размышленія прерываются похоронною процессіей. Въ сопровожденiи короля, королевы, придворныхъ и убитаго горемъ Лаэрта гробъ съ останками невинной жертвы придворныхъ интригъ опускаютъ въ могилу. И у свѣжей могилы въ его благородной душѣ подымается весь адъ страстей, и въ тоже время воскресаетъ любовь къ невинной дѣвушкѣ. Онъ бросается къ могилѣ, въ скорбномъ воплѣ изливаетъ свою печаль и раскаянiе, и встрѣчается съ Лаэртомъ, готовымъ броситься на принца съ местью за смерть сестры. Гамлетъ спрашиваетъ Лаэрта:

Чего ты хочешь? Плакать, драться, умирать,
Быть съ ней въ одной могилѣ? Что за чудеса!
Да я на все готовъ, на все, на все—
Получше брата я ее любилъ...

И за тѣмъ издаетъ послѣднiй кликъ разбитаго сердца:

Но я любилъ ее, какъ сорокъ тысячъ братьевъ
Любить не могутъ! Да.

Въ этомъ отчаянномъ стонѣ души вылился весь Гамлетъ, какъ *человѣкъ* въ высшемъ значенiи этого слова. Онъ любилъ Офелiю, эту промелькнувшую, блѣдно-лучезарную звѣздочку, любилъ такъ свято и глубоко, какъ не могутъ любить сорокъ тысячъ братьевъ. Но такая тихая и нѣжная любовь къ идеалу его лучшихъ лѣтъ, къ подругѣ дѣтства, была заглушена въ немъ не силою *его* воли, не требованiями молодаго разсудка, не разсчетомъ съ окружающей средой, — а силою обстоятельствъ, съ которыми не могла справиться его богатая, но еще не закаленная въ бояхъ натура.

Король уже боится принца, и отправляетъ его въ Англiю съ письмомъ къ британскому королю на вѣрную смерть. Гамлетъ случайно открываетъ умыселъ, и снова возвращается ко двору съ неукротимой жаждой мести. Но и король въ свою очередь принимаетъ рѣшительныя мѣры противъ опаснаго соперника на царство. Опасаясь открытаго убiйства, Клавдiй прибѣгаетъ къ постыдной хитрости, задѣвая самолюбiе, честь и храбрость племянника. Онъ отправляетъ къ принцу Осрика съ предложенiемъ дуэли съ Лаэртомъ. Услужливый посолъ склоняетъ Гамлета, объяснивъ, что король держалъ пари: за Гамлета 6 превосходныхъ лошадей, а Лаэртъ, въ случаѣ промаха, даетъ 6 драгоцѣнныхъ шпагъ и кинжаловъ. Далѣе Осрикъ объясняетъ, что условiемъ дуэли становится: что изъ 12-ти разъ Лаэртъ не дастъ Гамлету трехъ ударовъ, а Лаэртъ даетъ Гамлету изъ 9-ти три удара. Принцъ смѣется надъ посломъ и не вдругъ даетъ свое согласiе: его томитъ какое то тоскливое предчувствiе. По уходѣ Осрика Горацiо говоритъ принцу:

> Если ваша душа что нибудь вамъ подсказываетъ, не презирайте этимъ увѣдомленiемъ души. Я пойду извѣстить, что вы теперь не расположены.

Гамлетъ.

> Нѣтъ! Это глупость! Презримъ всякія предчувствія. Безъ воли Провидѣнія и воробей не погибнетъ. Чему быть сегодня, того не будетъ потомъ. Чему быть потомъ, того не будетъ сегодня, — не теперь тому быть, такъ послѣ. *Быть всегда готову — вотъ все.* Если никто не знаетъ того, что съ нимъ будетъ, оставимъ всему быть такъ, какъ быть ему назначено.

Гамлетъ болѣе не раздумываетъ, чувствуетъ возвратъ силъ; внутреннее раздвоеніе исчезло, и онъ рѣшается на поединокъ спокойно, безъ разлада съ самимъ собою, но съ тонкою и осторожною наблюдательностью. При королѣ и королевѣ, приготовившихъ заранѣе заздравные кубки, Гамлетъ наноситъ Лаэрту ударъ. Король, выпивъ за его здоровье, предлагаетъ ему кубокъ съ виномъ, но Гамлетъ отказывается до конца поединка и наноситъ противнику второй ударъ. Королева беретъ второй кубокъ, не подозрѣвая влитаго туда яда, и пьетъ за здоровье сына, отказавшагося отъ вина опять до конца поединка. Король, предвидя, что будетъ мало одного отравленнаго кубка, приготовилъ для принца другой. Лаэртъ наноситъ Гамлету ударъ, но тотъ выбиваетъ у него рапиру и бросаетъ свою. Лаэртъ, не помня себя отъ бѣшенства, схватываетъ рапиру Гамлета, а принцъ поднимаетъ покрытую ядомъ рапиру Лаэрта, которой и наноситъ противнику смертельный ударъ. Королева, чувствуя отраву, лишается чувствъ и умираетъ. Лаэртъ, зная, что насталъ его конецъ, открываетъ все Гамлету, который закалываетъ короля. Затѣмъ умираетъ и Гамлетъ, завѣщавъ вошедшему Фортинбрасу королевство и открывъ всѣ тайны двора. Фортинбрасъ велитъ вынести тѣло Гамлета съ подобающими почестями. Вдали слышна заунывная, похоронная музыка.

Вотъ краткое и блѣдное содержаніе колоссальной драмы величайшаго драматурга не одной Британіи, но цѣлаго грамотнаго міра, — драмы, въ которой одной, по замѣчанію Гете, гораздо болѣе философіи, чѣмъ во всѣхъ философскихъ книгахъ. *Гамлетъ* представляетъ безконечный психологическій этюдъ, и герой ея не собственникъ Даніи и Британіи, не представитель каледонскихъ преданій; нѣтъ! Это всемірный, неумирающій типъ *гуманнѣйшаго*, слабосильнаго *человѣка*, типъ своеобразный, живой, общечеловѣческій. Онъ одинаково свойственъ XVII вѣку, времени всесторонняго развитія людей и нашему времени. Онъ будетъ новымъ типомъ и для нашего потомства до тѣхъ поръ, пока люди не разучатся чувствовать и мыслить, любить и ненавидѣть, наслаждаться и страдать, стремиться къ истинѣ и сомнѣваться въ силахъ своихъ. Гамлетъ, хотя и созданъ Шекспиромъ раньше другихъ его великихъ драмъ, но между ними составляетъ единственный драгоцѣнный перлъ въ вѣнцѣ всѣхъ твореній британскаго генія. Вотъ почему на роли Гамлета пробуютъ свои силы первоклассные артисты—геніи и артисты изъ дюжины кочующихъ труппъ. Благодарная роль Гамлета даетъ всякому матеріалъ для изученія, даетъ и средства истолковывать психологическія задачи Шекспира съ своей точки зрѣнія. И каждый артистъ и актерикъ, если онъ вложитъ въ роль датскаго принца хоть не всю, а только часть своей души, будетъ нравиться публикѣ, невидавшей Гамлета въ лицѣ гигантовъ сценическаго искусства.

Заключимъ наши блѣдную замѣтку о Гамлетѣ словами знаменитаго нашего эстетика-критика Висаріона Григорьевича Бѣлинскаго, который умѣлъ, отрѣшаясь отъ самого себя, сливаться съ мыслію и жизнію тѣхъ лицъ и событій, памяти которыхъ посвящалъ свое талантливое перо.

„Гамлетъ,—говоритъ отецъ эстетико-художественной русской критики:—представляетъ собою цѣлый отдѣльный міръ дѣйствительной жизни;—и какъ простъ, естественъ, обыкновененъ этотъ міръ при всей его необыкновенности. Онъ отъ природы задумчивъ и склоненъ къ меланхоліи, какъ всѣ люди, которыхъ жизнь заключается въ нихъ самихъ. Увлекаемый жаждою знанія, онъ проживаетъ въ чужой и скучной странѣ, которая ему не чужда и не скучна, потому что только въ ней онъ находитъ, чего ищетъ. Въ своемъ отцѣ онъ любитъ все великое и прекрасное. Онъ любитъ дѣвушку, и это чувство даетъ ему вѣру въ жизнь и блаженство жизнію. Но вотъ онъ узнаетъ, что его мать, которую отецъ любилъ такъ пламенно и нѣжно, что „запрещалъ небеснымъ вѣтрамъ дуть ей въ лицо“, не соблюла траура по мужѣ, отъ гроба пошла къ алтарю съ своимъ деверемъ, отдавъ въ приданое государство Гамлетъ увидалъ, что идеалы жизни и самая жизнь—два міра противоположные: или жизнь есть ложь, или идеалы есть обманъ. Повѣсть тѣни о братоубійствѣ и заповѣдь о мести вырвала изъ его души все прекрасное, и вѣру въ женскій идеалъ, и вѣру въ жизнь. Презирая мать, онъ отталкиваетъ отъ себя вторую половину жизни—любовь къ Офеліи. „Быть или не быть?“—и жизнь расколота, воля слаба, сомнѣніе во всемъ. Но простое убѣжденіе на предупрежденіе Гораціо: „быть всегда готову—вотъ все“, укрѣпило его волю и урегулировало всѣ бродящіе элементы духа“.

Изъ всего вышеизложеннаго мы можемъ вывести общую характеристику Шекспира. Главная задача его драмъ - сліяніе или сближеніе трагическаго съ комическимъ, что̀ заключалось и въ сущности христіанскаго искусства Для древняго драматурга комическое заключалось въ бичеваніи порока въ отрицаніи, въ смѣшномъ, каррикатурномъ, чувственномъ; для христіанскаго драматурга комическое заключается не во внѣшнемъ проявленіи смѣшного и грязнаго въ жизни, но во внутреннемъ, нравственномъ уклоненіи человѣка отъ положительныхъ законовъ честной дѣятельности. При этомъ уклоненіи возникаетъ въ то же время сильная борьба, которая вноситъ въ драму трагическій элементъ. А потому

Шекспиръ показалъ, что новому міру не свойственна ни древняя трагедія съ ея героями, царями и полубогами, ни древняя комедія съ ея узурпаторами и наглецамн, какъ картина частной жизни. Въ новомъ христіанскомъ мірѣ возможенъ одинъ лишь родъ—*драма*, въ которомъ выразилась бы жизнь полная и законченная. Вотъ почему Шекспиръ выводилъ на сцену и короля и шута, и изыскателя природы Просперо́ и чувственное чудовище Калибана (въ Бурѣ), и дитя и женщину, и невѣжду и образованнаго, и воина и гражданина, и пылкаго юношу, и зрѣлый выработанный умъ. И потому драмы Шекспира, какъ правдоподобныя картины жизни, врѣзываются въ памяти, не забываются, и составляютъ собственность всѣхъ литературъ.

Испанская драма.

Въ Испаніи, какъ и въ другихъ земляхъ, въ основу театра легли мистеріи. Но испанская мистерія тѣмъ отличалась отъ драматическихъ мистерій другихъ народовъ, что въ нее входилъ народный элементъ а не одно чисто-библейское сказаніе. По странному стеченію обстоятельствъ, католическая церковь, преслѣдуя языческія представленія, сама же въ Испаніи содѣйствовала развитію мистическихъ эклогъ, дозволяя ихъ разыгрывать около храмовъ и даже въ церквахъ. Въ этихъ эклогахъ выводилась пастушеская жизнь; форма эклогъ была разговорная. Испанское духовенство схватилось за эти эклоги и внесло ихъ въ число религіозныхъ учрежденій, замѣняя ими языческія піесы древняго театра.

Во время арабскаго владычества въ Испаніи не было на всемъ полуостровѣ сценическихъ попытокъ, потому-что драма не была въ характерѣ арабовъ, которые разрабатывали науку. Въ XIII вѣкѣ мистеріи и эклоги были въ большомъ ходу, и дошли до такихъ злоупотребленій, что представленія въ церквахъ были отмѣнены указомъ Альфонса X (1250) г.). Эти первоначальныя мистеріи не дошли до насъ. Объ нихъ только упоминается въ самыхъ короткихъ словахъ у испанскихъ писателей,

Въ замѣнъ мистерій легла въ основу позднѣйшей испанской драмы эклога, изъ которой развились драматическіе разговоры. Первымъ такимъ разговоромъ въ стихахъ были въ XV стол. *Сатиристическіе Куплеты Минго Ребульго* и *Селестина*, написанные съ цѣлью предостеречь молодежь отъ соблазновъ и преступленій *). Въ послѣдствіи времени появились въ Испаніи переводы греческихъ и римскихъ драматическихъ писателей. Профессора Саламанскаго университета стали знакомить испанскую молодежь съ Софокломъ и Эврипидомъ. Но характеръ испанцевъ вполнѣ иной, чѣмъ грековъ, и къ Испаніи никакъ не могли привиться ни греческая литература, ни греческая образованность. Появлялись переводы греческихъ классиковъ на испанскій языкъ, но эти переводы не встрѣчали никакого сочувствія.

---

*) Испанскій театръ, Фил. Шаля, отрывокъ перев. въ 12-мъ № Пант. за 1840 г.

Основателемъ правильнаго испанскаго театра считаютъ *Хуана Энзину* (1498 г.), составившаго труппу актеровъ для придворнаго театра. Народный-же театръ появился со времени *Сервантеса*, *) который разсказываетъ, что онъ посѣщалъ піесы *Лопе де Руэдо и Торреса Наарро* или *Нагарро* **), но оставался ими постоянно недоволенъ, ибо видѣлъ, что странствующіе актеры не понимали ни драматическаго искусства, ни сценической обстановки; а въ піесахъ этихъ двухъ писателей не было драматическаго дѣйствія. Вслѣдствіе этого онъ рѣшился работать для театра, написалъ около 30 драмъ, изъ коихъ поставилъ на сцену 20 піесъ, которыя были приняты испанцами съ восторгомъ. Всѣ піесы Сервантеса, писанныя на скорую руку, хотя и были полны жизни и движенія, но носили его личный характеръ и имѣли значеніе только въ свое время. Сервантесъ лишь тѣмъ оказалъ услугу театру, что далъ піесамъ болѣе условную форму, чѣмъ его предшественники, раздѣливъ ихъ на хорнады, или дѣйствія. Лучшею его, полною жизни піесою считается *Нуманція*. Содержаніе ея взято изъ временъ осады этого города. Молодая испанка Лира, находясь въ осажденномъ врагами городѣ, умираетъ съ голода и не пускаетъ своего кавалера Мирандро сдѣлать вылазку и добыть ей хлѣба. Но онъ. несмотря на ея сопротивленіе, добываетъ въ вылазкѣ для нея хлѣбъ, и умираетъ отъ полученной во время схватки раны.

Настоящее прочное и національное направленіе драматической по-

---

*) *Сааведра Мигуэль Сервантесъ* родился въ Алькала де Генаресъ въ 1547 году; началъ свое поэтическое поприще съ романовъ, элегій и другихъ мелкихъ лиро-эпическихъ произведеній; затѣмъ написалъ романъ *Филена*, содержащій сцены изъ пастушеской жизни, и кончилъ своимъ знаменитымъ *Донъ-Кихотомъ Ламанчскимъ*, напечатаннымъ въ 1605 г. и доставившимъ всемірную извѣстность своему творцу. Недовольствуясь лирикой и эпопеей, Сервантесъ обратилъ вниманіе на испанскій театръ. Предшествовавшіе ему драматурги не отличались творчествомъ и своими произведеніями не поднимали значенія театра. Онъ сдѣлалъ попытку создать новый видъ драмы, и для ознакомленія съ внѣшними условіями драматическаго искусства вступилъ актеромъ въ испанско-итальянскую труппу, съ которой кочевалъ изъ города въ городъ, на собѣ испытывая всѣ случайности кочевой жизни. Въ 1583 г. возвратился на родину, гдѣ и умеръ 23 апрѣля 1616 г. Чрезъ годъ по возвращеніи онъ издалъ *Галатею*, и въ промежутокъ времени, до изданія Донъ-Кихота (отъ 1585 по 1604 г.), написалъ до 30 драмъ, изъ коихъ поставилъ на сцену не болѣе двадцати. Донъ-Кихота вполнѣ закончилъ онъ за годъ до своей смерти, т. е. въ 1615 г.

**) *Торресъ Нагарро*, жившій въ XV вѣкѣ, считается основателемъ испанской драмы. Онъ написалъ сатирическую поэму на придворныхъ короля, вслѣдствіе чего долженъ былъ бѣжать въ Неаполь. Всѣ его комедіи изданы подъ однимъ общимъ названіемъ „Propoladia“.

эзіи далъ *Лопе Феликсъ де Вега Карпіо.* Онъ родился въ Мадридѣ въ 1562 г. Съ раннихъ поръ обнаруживалъ необыкновенный умъ и страсть въ поэзіи. Получивъ отличное воспитаніе, онъ вступилъ на 16-мъ году въ военную службу, по окончаніи которой переѣхалъ въ Мадридъ и служилъ у герцога Альвалы, любимца Филиппа II. Онъ участвовалъ въ дѣлѣ Непобѣдимой Армады и едва спасся онъ потопленія, когда флотъ испанскій былъ разбитъ. Такое униженіе національной гордости и военная неудача потрясли его до глубины души и имѣли большое вліяніе на его литературную дѣятельность. Кромѣ того онъ былъ несчастливъ въ семейной жизни, что высказалось во многихъ его драмахъ. Въ 1609 году онъ принялъ санъ священника, но скорѣе изъ-за выгодъ, которыя доставляло это званіе, чѣмъ по призванію. Сталъ извѣстенъ въ началѣ XVII вѣка мистическими сценами, которыя разыгрывались при церквахъ во время значительныхъ праздниковъ. Онъ принималъ въ постановкѣ ихъ большое и дѣятельное участіе. Умеръ въ 1635 году.

Всѣ піесы его (числомъ до 1800) написаны стихами, и раздѣлены на акты, называемые *хорнадами* (Jornada), заключающими дѣйствіе, продолжающееся въ теченіе дня, или однихъ сутокъ. Онъ въ своихъ драмахъ коснулся всякаго явленія жизни: священнаго и свѣтскаго, трагическаго и комическаго.

Всѣ піесы какъ Лопе де-Веги, такъ и позднѣйшихъ писателей называются у испанцевъ вообще *комедіями.* Это названіе общее, такъ-какъ литература испанская не имѣетъ отдѣльныхъ видовъ драмы и комедіи, какіе мы находимъ у другихъ новыхъ народовъ, или трагедіи и комедіи, какъ у грекокъ. Жизнь испанца заключаетъ сама въ себѣ безраздѣльно и комическое и трагическое. Отъ того всѣ испанскія піесы очень сходны между собою въ общихъ условіяхъ театральной постановки. Что можно сказать, наприм., о піесахъ Лопе де-Веги, то, съ малымъ развѣ различіемъ, будетъ относиться и къ другимъ драматическимъ писателямъ.

Драмы Лопе де-Веги дѣлятся на два рода: *драмы съ плащомъ и шпагою* (Comedias de capa y espada) и *драмы героическія* или историческія. Первыя болѣе всего нравятся и доселѣ испанцамъ. Содержаніе ихъ составляютъ интрига, поединокъ, любовь, месть и убійство. Дѣйствующими лицами въ нихъ люди всѣхъ классовъ общества. Такихъ піесъ очень много и онѣ послужили для сосѣдей-французовъ богатымъ источникомъ, изъ котораго тѣ брали содержаніе для многихъ своихъ піесъ. Такъ наприм., драма Веги *Мадридская Сталь* (El Azero de Madrid) послужила содержаніемъ Мольеру для комедіи *Врачъ противъ своей воли* (Médecin malgré lui *). Второй отдѣлъ піесъ отличается лишь тѣмъ, что вмѣсто обыкновенныхъ людей являются на сценѣ короли, принцы и т. п.

---

*) Другая комедія Мольера Les femmes savantes заимствована изъ комедіи Кальдерона: *Не шутите съ любовью.*

Пользуясь такимъ смутнымъ положеніемъ простака мужа, Анна устраиваетъ дѣло такъ, что онъ невольно даетъ свое согласіе на бракъ виконта съ Изабелью. Между тѣмъ самъ же Косме за нѣсколько времени передъ этимъ свелъ Анну съ Карлосомъ, поруча ей уговорить Карлоса жениться на двоюродной сестрѣ. Это свиданье рѣшило судьбу Карлоса. Оба они оказываются тверды и непоколебимы въ своихъ обязанностяхъ, хотя и глубоко симпатичны другъ къ другу. Для выхода изъ тяжелаго положенія Карлосъ рѣшается ѣхать въ Америку вмѣсто отправляемаго дядею прикащика, который только-что женился, и которому тяжело разстаться съ молодой женой.

Узнавъ о такомъ странномъ рѣшеніи племянника, Косме приходитъ въ изумленіе и совершенно теряется въ догадкахъ. Наконецъ всѣ разъѣхались. Косме остается одинъ съ женою. Его душитъ откровенное ея признаніе. Онъ хочетъ допытаться, кого она полюбила. „Какъ его зовутъ? гдѣ онъ?“ спрашиваетъ онъ Анну. И когда послышался стукъ отъ уѣхавшаго экипажа, Анна отвѣчаетъ; „Онъ... уже уѣхалъ!“ Донъ Косме испускаетъ крикъ и схватываетъ себя за голову обѣими руками.

Въ этой комедіи много игры, жизни; интереса и выдержаны всѣ характеры отъ начала до конца; но въ ней мало національнаго мотива. Хотя отъ Кальдерона до Ларры прошло много лѣтъ; но мало подвинулся въ своей нравственной природѣ испанецъ. Его самолюбіе и ревность, при грубости и необразованіи, не имѣютъ границъ. Между тѣмъ въ Косме видно лишь безсмысліе слабаго ребенка, котораго раздразнили, отнимая сладенькую конфектку. Хотя послѣ ее и отдали ему въ полную собственность, но онъ еще болѣе досадуетъ на себя, зачѣмъ у него ее *хотѣли вырвать*, и долго реветъ надъ своимъ безсиліемъ. Испанецъ не можетъ дойти до такого обще-человѣческаго комизма. Нужно думать, что на Ларру имѣла сильное вліяніе новая литература тѣмъ болѣе, что Испанія его времени начала знакомиться, кромѣ французской литературы съ драмою нѣмецкой и англійской. А это знакомство стало сглаживать много рѣзкостей въ ея національной поэзіи. За то въ комедіи превосходно очерченъ характеръ доньи Анны, честной и благородной женщины, скромной, стыдливой и въ то же время откровенной тамъ, гдѣ того требуютъ обязанности жены и представительницы той породы людей, къ которой она принадлежала по рожденію.

Итальянская драма и комическіе въ ней типы.

Драматическая поэзія получила особый, своеобразный характеръ не въ одной Испаніи; она развивалась самостоятельно и также своеобразно и въ Италіи. Но между этими двумя сторонами Европы въ развитіи драмы замѣтна большая разница. Въ Испаніи выработалось исключительное развитіе національности безъ всякаго отношенія къ другимъ землямъ и народамъ; и драма испанская вслѣдствіе этого не только не могла имѣть вліянія на другіе народы въ сценическомъ искусствѣ,—но даже много теряла при постановкѣ на европейскихъ сценахъ. Не то было съ Италіею. Ея вліяніе въ драматическомъ искусствѣ обошло всю Европу’ но это было вліяніе особаго рода, не сценическое, а *музыкальное*, сильное и обаятельное, слившееся съ жизнію итальянскаго народа.

Въ сценическомъ искусствѣ Итальянцы шли совершенно своеобразнымъ путемъ Изученіе греческой и римской литературы по подлинникамъ началось у нихъ съ XV в., тотчасъ-же послѣ изобрѣтенія книгопечатанія; и латинскій языкъ въ Италіи сталъ тѣмъ, чѣмъ у насъ въ настоящее время французскій. Открылись высшія школы, университеты, академіи, въ которыхъ стали знакомиться съ древнею драмою. Повсюду появилось стремленіе оживить греческую трагедію и римскую комедію въ ея прежнемъ значеніи. Этому стремленію стали сочувствовать и содѣйствовать капиталисты, артисты и всѣ вліятельные люди. Въ Феррарѣ, Флоренціи, Мантуѣ, Урбино появились театры, на которыхъ представленія получили такое же значеніе для Италіи, какое для Греціи имѣли различныя общественныя игры. Для постройки театровъ вызывались самые лучшіе архитекторы своего времени: Бернино, Перуцци, Скамоци, Палладіо На этихъ новыхъ театрахъ разыгрывались, по бо́льшей части на латинскомъ языкѣ, драмы Плавта, Теренція и Сенеки. Итальянскіе академики съ своей стороны начали ставить новыя своего сочиненія піесы Хотя онѣ имѣли тотъ же классическій характеръ, какъ и древнія, но въ нихъ уже появлялся національный духъ. Не было только народнаго театра. Драматическіе писатели: Баббіена, Аріосто, политико-историкъ Макіавелли *), Руццанте, Ручелли, Триссино и Аретино стали дѣлать попытки упрощенія классическихъ трагедій, сближенія сценическихъ представленій съ понятіями народа и со степенью умственнаго развитія. Музыка обаятельно дѣйствуетъ на итальянца: поэты того времени пользовались этою стороною народнаго духа, и вводили въ театральныя представленія музыкальный элементъ. Почти всѣ они были или люди государственные, или пользовались большою артистическою извѣстностію. *Баббіэна* (1470—1520) былъ кардиналомъ, другомъ и родственникомъ по женѣ своей Рафаэлю. Изъ драматическихъ его сочиненій пользовалась большою извѣстностію комедія La Calandia, не смотря на ея подражаніе латинскимъ образцамъ. *Лодовико Аріосто* *)(1474—1533),

---

*) *Макіавелли Николо ди-Бернардо* родился во Флоренціи, былъ сперва канцлеромъ, и потомъ секретаремъ республики. Какъ замѣчательный дипломатъ, онъ занималъ должности посланниковъ въ разныхъ государствахъ. Умеръ въ 1527 г. Прославился не драматическими попытками, а знаменитымъ дипломатическимъ сочиненіемъ Il principe, изданнымъ въ Венеціи въ 1515 г.

*) *Лодовико Аріосто* родился въ Реджіо въ 1474 г., жилъ при дворѣ кардинала Ипполита д’Эсте, а потомъ при дворѣ герцога феррарскаго Альфонса I.

сынъ феррарскаго сановника, пристрастился къ театру съ раннихъ лѣтъ. Онъ началъ писать трагедіи въ дѣтствѣ, еще въ Феррарской школѣ, потомъ, занимаясь законовѣдѣніемъ, составилъ планъ двухъ комедій по Плавту и Теренцію. Но впослѣдствіи до того увлекся классическою литературою, что подъ ея вліяніемъ написалъ поэму *Неистовствующій Орландъ*, оставивъ свои театральныя попытки. Больше ихъ имѣли успѣха поэтъ *Ручелли* (род. 1475 г.), написавшій двѣ трагедіи *Розамунду* и *Ореста*, и поэтъ *Триссино* (1478). поставившій на сцену трагедію *Софонисбу*. Оба они греческіе хоры замѣнили итальянскою *канзоною*. *Руццанте* въ свои піесы внесъ много народнаго комизма, а *Піетро Аретино* (1492—1557), замѣчательный сатирикъ своего времени, внесъ въ комедію сатирическій характеръ.

Драмы всѣхъ этихъ писателей, не смотря на ихъ подражательный, такъ сказать, академическій характеръ, нравились народу, потому-что имѣли много общаго съ жизнію итальянцевъ XVI вѣка, слегка знакомыхъ только съ внѣшнею стороною искусства. Естественно, что такая драма не могла долго держаться,—и въ XVII вѣкѣ потеряла свое значеніе. Вотъ почему итальянскіе драматическіе писатели XVII и XVIII вѣка приняли за образцы драму французскую и испанскую, съ которою познакомилъ итальянцевъ замѣчательный въ области физическихъ наукъ изобрѣтатель камеръ-обскуры, писатель и знатокъ западныхъ литературъ *Джіамбатиста делла Порта* (1555—1615 г.).

Между тѣмъ въ народѣ чувствовалась потребность въ *народномъ* театрѣ. Не найдя удовлетворенія этой потребности въ знаменитыхъ городскихъ театрахъ, массы народа толпились около временныхъ театровъ-балагановъ содержимыхъ странствующими артистами, которые импровизировали народныя сцены на народномъ нарѣчіи. Въ этой импровизаціи вначалѣ не было ничего художественнаго и эстетическаго, потому-что актеры изъ-за личныхъ своихъ выгодъ старались поддѣлываться подъ вкусъ публики и смѣшить ее разными выходками, вызывавшими иногда неудержимый хохотъ. Въ этихъ-то народныхъ представленіяхъ и выработались особыя драматическія роли, которыя перешли на всѣ европейскія сцены. Многіе изъ этихъ странствующихъ актеровъ были люди очень даровитые и выработали своеобразные типы *панталона*, *арлекина*, *полишинеля*, *капитана*, *брингелла*, *коломбины*, *граціано* или доктора и *стентарелло*.

Каждый изъ этихъ типовъ имѣлъ свой особый характеръ и развивался въ извѣстной мѣстности. *Панталонъ*—это кровный венеціянскій купецъ. Онъ нѣсколько скупъ и имѣетъ большую семью. Заботясь о наживѣ, онъ не является кулакомъ, но бываетъ иногда до смѣшнаго простодушенъ. Не признавая въ себѣ достаточно силъ и умѣнья сберечь свое имущество, онъ поручаетъ весь домъ свой бдительному надзору слугъ; но его слуги, такіе же какъ и онъ простаки, не замѣчаютъ, какъ у нихъ изъ подъ носу воруютъ хозяйское добро. Кромѣ этого горя Панталонъ по большей части былъ несчастливъ въ семьѣ. Жена его не хозяйка, сыновья—игроки и моты, а дочери заводятъ любовныя интриги и помогаютъ отцовскому раззоренію. Отъ того Панталонъ лицо чисто-комическое.—*Арлекинъ*—есть произведеніе города Бергамо. Это уличный проказникъ, шутъ и шалунъ, умный и лукавый пройдоха, употребляющій свои таланты лишь на то, чтобы изъ лакея пройти въ господа, не заботясь о томъ, что новое положеніе можетъ сдѣлать изъ него ворону въ павлиныхъ перьяхъ.—*Полишинель* (неаполитанскій Pulcinella) есть типъ средневѣковой *). Это своего рода древній паразитъ, тунеядецъ и фатъ, хвастунъ и льстецъ до подлости, готовый на всякую глупость, шутовство и даже на низость, только бы чрезъ это пожить весело и не заниматься тяжелымъ трудомъ. —*Капитанъ*—типъ миланскаго заносчиваго воина, храбраго на словахъ, труса на дѣлѣ. Хотя его иногда и колотятъ до безчувствія, но онъ и изувѣченный все-таки будетъ увѣрятъ, что положилъ однимъ щелчкомъ врага на мѣстѣ. *Бригелла* (Briggella) есть отъявленный деревенскій изъ окрестностей Бергамо грубіянъ, которому, по нашей пословицѣ, хоть колъ на головѣ теши; при случаѣ онъ и тихъ, но подъ этою тихостью скрываетъ коварство и хитрость; чаще онъ дерзокъ до крайности. — *Коломбина* — лихая красавица, живая, веселая и разбитная, тотъ же арлекинъ, только съ примѣсью кокетливаго плутовства и женской граціи. *Граціано* — то падуанскій, то болонскій ученый, иногда и академикъ, весьма забавный представитель тѣхъ педантовъ, которые, подъ вліяніемъ какой-нибудь науки, знанія, или разрабатываемаго ими вопроса, заносятся выше облака ходячаго и теряютъ чрезъ это способность видѣть и знать, что̀ дѣлается не только около нихъ, но даже у нихъ передъ глазами. Одѣвшись въ докторскую мантію и покрывъ свою голову ермолкой или колпакомъ, Граціано знать не хочетъ съ высоты своего ученаго величія о нуждахъ и потребностяхъ ничтожнаго человѣчества. — *Стентарелло* есть полный представитель исключительной флорентинской жизни во всѣхъ ея сословіяхъ. Послѣ полишинеля это любимый итальянскій типъ, безъ котораго народъ даже не пойдетъ въ театръ. Такъ, Гольдони въ своей автобіографіи разсказываетъ, что итальянцы принимали весьма худо лучшія изъ его комедій и собирались въ театръ въ весьма маломъ количествѣ исключительно потому, что въ его піесахъ не было роли для Стентарелло и Пульчинелло. Безъ нихъ не обходилось ни одного народнаго представленія. Выраженіе лица Стентарелло было постоянно ѣдкое, сатирическое; взглядъ сатанинскій, глубоко западающій въ душу; лобъ въ морщинахъ, лицо желтоватое и постоянно лоснящееся; парикъ рыжій и съ длинною косою; голосъ и рѣчь Стентарелло безконечно разнообразны. Изъ созданныхъ итальянцами драматическихъ типовъ это есть самый древній типъ, подъ которымъ можно узнавать даже итальянскихъ администраторовъ. Разумѣется, эти типы вырабатывались постепенно, но-такъ отчотливо, что и съ утратою народныхъ сценическихъ представленій они удержались и держатся даже до сей поры на сценахъ Европы, только подъ другими именами.

---

*) См. стр. 120—121. „Драмат. иск. въ Римѣ и рим комедія“.

Съ теченіемъ времени въ Италіи утратился народный театръ и съ нимъ своеобразная классическая трагедія, поддерживаемая академиками. Но Италія замѣнила этотъ недостатокъ новымъ родомъ драматическаго искуства—оперою, въ которой сталъ погибать здравый смыслъ содержанія передъ очарованіемъ, производимымъ декораціями и музыкой. Въ музыкальномъ искусствѣ Италія опередила всѣ другія страны Европы. Появились знаменитые *маэстро*, композиторы, которые пустоту содержанія (libretto) замѣняли превосходною музыкою, и заставляли итальянцевъ забывать содержаніе и не доискиваться смысла въ піесѣ подъ вліяніемъ превосходно арранжированнаго оркестра. Открылось нѣсколько *консерваторій*, въ которыхъ доканчивали свое музыкальное образованіе музыканты и пѣвцы. Италія стала исключительно музыкальною стороной, и ея опера увлекла всю Европу до того, что повсюду стали появляться оперные театры, а во Франціи замѣчательные поэты (напр. *Скрибъ*) составляли довольно удачныя, полныя сценическаго дѣйствія либретто.

Итальянская комедія и трагедія.

Въ строго-буквальномъ смыслѣ у итальянцевъ была очень слабая трагедія и комедія, потому-что не только драматическіе писатели XV и XVI вѣка, но и позднѣйшіе не создали ни одного замѣчательнаго въ полномъ смыслѣ драматическаго произведенія. Нѣкоторые изъ нихъ вмѣсто драмы ставили на сцену *оперу*, придѣлывая къ музыкальной партитурѣ либретто, и прилаживая его къ музыкальнымъ мотивамъ. Для большаго уясненія нашей мысли посмотримъ на представителей этого рода поэзіи въ XVI и XVIII вѣкахъ: Гварини, Ринучини, Гольдони, Гоцци и Альфіери.

Джіованни Баптиста Гварини родился въ Феррарѣ въ 1537 г. умеръ въ Венеціи въ 1812 г. По окончаніи курса былъ учителемъ; потомъ занималъ разныя государственныя должности, даже былъ дипломатомъ при сношеніяхъ Савойскаго дома съ Польшею. Его считаютъ изящнѣйшимъ писателемъ, котораго языкъ былъ доведенъ до высочайшей степени совершенства. Изъ его комедій пользуются извѣстностію L'Idropico и Pastor Fido—пастушеская драма, переведенная на многіе европейскіе языки.

Другой поэтъ *Оттавіо Ринучини*, камергеръ при дворѣ Генриха IV, также какъ и Гварини, далъ образцы хорошей итальянской драмы, но въ нее ввелъ слишкомъ много лиризма, такъ-что его драмы теряютъ строго-драматическій характеръ, а подходятъ къ оперѣ, исторію которой слѣдуетъ начинать съ пастушеской его драмы *Дафне*, написанной Ринучини едва-ли даже не съ музыкальною цѣлію. Пользуются извѣстностію и двѣ другія, такъ-сказать, полу-трагедіи, полу-оперы, въ родѣ нашей „Аскольдовой Могилы“,—*Аріадна* и *Эвридика*.

Выше ихъ въ отношеніи комическаго развитія и сценическаго движенія стоятъ Гольдони и Гоцци. *Карло Гольдони* родился въ Венеціи, въ 1707 г. отъ богатаго, но промотавшагося рода. Первое воспитаніе получилъ подъ надзоромъ іезуитовъ. Съ дѣтскихъ лѣтъ полюбилъ театръ, и написалъ, будучи 8 лѣтъ, маленькую комедію. Онъ въ дѣтствѣ игрывалъ на домашнихъ театрахъ женскія роли, потому-что во всѣхъ папскихъ владѣніяхъ въ то время запрещено было женщинамъ выходить на сцену. По окончаніи курса наукъ Гольдони подружился съ труппою странствующихъ актеровъ, между которыми были довольно замѣчательныя актрисы, и уѣхалъ съ ними изъ Венеціи. Въ немъ до того была сильна страсть къ театру, что онъ пренебрегалъ серьезными служебными занятіями и, говорятъ, въ уголовномъ судѣ, гдѣ онъ служилъ помощникомъ судьи, устроилъ театръ и передѣлывалъ для него оперы Метастазіо въ комедіи и трагедіи. Женившись по склонности, онъ долгое время велъ скитальческую жизнь, переѣзжая изъ города въ городъ. Это время было временемъ созданія его комедій.

До двухъ знаменитыхъ составителей оперы *Зено* и *Метастазіо* она состояла изъ прекрасной музыки и нелѣпѣйшаго содержанія. Древніе боги, новые черти, колдовство, всякая волшебная штука и дичь, чудеса механическаго искуства составляли необходимую ея принадлежность. Гольдони задумалъ упростить самую оперу до естественности, до возможности выводить въ ней дѣйствительную жизнь, а не сверхъ-естественныя явленія. Не смотря на превосходную музыку написанной имъ оперы Amalazonte, онъ понялъ, что его призваніе есть комедія. При частыхъ переѣздахъ онъ до того развилъ свою наблюдательность, что встрѣчавшіяся личности безотвязно рисовались въ его беспокойномъ воображеніи. Такъ онъ высказывается объ одной изъ своихъ комедій «Il predigo» (*Расточитель*): «Герой моей комедіи былъ смѣшонъ, но не принадлежалъ къ числу беспорядочныхъ людей: онъ не былъ ни мотомъ, ни игрокомъ, ни развратникомъ. Его страсть состояла въ томъ, что онъ готовъ былъ отдать послѣднюю копѣйку единственно изъ-за того, что *любилъ дарить*. Онъ былъ слишкомъ добръ и очень легковѣренъ, отъ того сдѣлался предметомъ общей насмѣшки. Это былъ совершенно новый характеръ, образцы котораго довелось мнѣ видѣть на берегахъ Бренты, въ тѣхъ блестящихъ и великолѣпныхъ виллахъ, гдѣ богатство является въ полномъ блескѣ, а посредственность раззоряется въ пухъ. При богатомъ и добродушномъ вельможѣ у меня выведенъ ловкій плутъ-управляющій, который вполнѣ удовлетворяетъ слабости своего господина, ввѣрившагося своему слугѣ. — Вся интрига этой комедіи вертится на томъ, что расточительный и вѣтреный старикъ отдалъ своему повѣренному за выигрышъ процесса обѣщанный своей невѣстѣ перстень, котораго она отъ него требуетъ. Эта комедія имѣла характеръ *фарса*, въ которомъ мѣтко выставляется слабая и притомъ мелочная сторона одного какого-нибудь отдѣльнаго лица, а не общества. Она понравилась итальянцамъ и указала Гольдони на его призваніе. Еще болѣе имѣла успѣха другая его комедія *Банкротство*, въ которой онъ вывелъ злостныхъ банкротовъ, употреблявшихъ во зло общественное довѣріе, разживающихся на чужой счетъ, губящихъ цѣлыя семейства и вредящихъ общественному кредиту. Съ того времени (1748 г.), какъ онъ, оставивъ мѣсто генуэзскаго консула въ Венеціи, доставшееся ему черезъ родственниковъ жены, вступилъ въ сношенія съ однимъ изъ венеціянскихъ театровъ, его слава какъ комическаго писателя распространилась не только въ Италіи, но и во всей Европѣ. Его приглашали и въ Лиссабонъ, и въ Лондонъ, и въ Парижъ. Живя въ Парижѣ, Гольдони училъ итальянскому языку дочерей короля Людовика XV. Жизнь въ Парижѣ и Версали для него не осталась безъ послѣдствій: онъ увлекся французскою комедіею, ея недостатки внесъ въ свою, лишивъ ее національности. Изъ числа 150 написанныхъ имъ піесъ большая часть принадлежитъ къ роду *характерныхъ* или нравоописательныхъ комедій. Умеръ въ Парижѣ въ началѣ 1793 года. Кромѣ драматическихъ сочиненій для насъ важны его *Записки объ его жизни и о новѣйшемъ итальянскомъ театрѣ*, изъ которыхъ можно познакомиться съ тогдашнимъ состояніемъ итальянской драмы *).

Гольдони не успѣлъ исполнить своего намѣренія совершенно уничтожить въ драмѣ все чудесное, нелѣпое и фантастическое, и встрѣтилъ противника въ другомъ комическомъ писателѣ, графѣ *Карло Гоцци*, (1722 — 1806), человѣкѣ талантливомъ и весьма проницательномъ, но отъявленномъ чудакѣ. Родился Гоцци въ Венеціи. На 16 году вступилъ въ военную службу и отправился съ полкомъ въ Далмацію, гдѣ прославился многими проказами. Началъ писать для театра по возвращеніи на родину, вступивъ въ открытую борьбу съ Гольдони и Кіарою **). Гоцци, какъ и Аристофанъ, любилъ старое доброе время и старый бытъ Венеціи. Какъ и Аристофанъ, онъ встрѣтилъ въ отечествѣ совершенно другой складъ жизни и другія потребности чѣмъ тѣ, къ которымъ лежала

---

*) Записки Карла Гольдони въ русскомъ переводѣ напечатаны въ 12-й книжкѣ Пантеона за 1848 г. и въ февралѣ и мартѣ 1850 года.

**) *Пьетро Кіари*, брешскій уроженецъ, былъ придворнымъ поэтомъ герцога Моденскаго, вслѣдствіе чего и жилъ въ Венеціи. Въ теченіи 12-ти лѣтъ своей придворной службы написалъ и самъ поставилъ на сцену до 60 комедій, подражая въ развитіи ихъ содержанія комику Гольдони. Умеръ на родинѣ, въ Брешіи въ 1788 году его душа. Онъ возсталъ не только противъ Гольдони за его нововведенія по театру, но и противъ всѣхъ писателей, которые вносили въ литературу новыя идеи. Какъ аристократъ, хотя и бескапитальный, онъ ненавидѣлъ демократію и, при первомъ удобномъ случаѣ, топталъ ее въ грязь въ своихъ комедіяхъ. Самая жизнь Венеціи была такова, что раздражала поэта и увлекала его фантазію за предѣлы дѣйствительности. Народъ его времени дошелъ до самаго неопредѣленнаго и безсмысленнаго общественнаго положенія подъ вліяніемъ климата, привычекъ, темперамента, лѣни, чувственности и забитаго смиренія, которое было слѣдствіемъ деспотизма венеціянскихъ правителей XVII вѣка. Такое неопредѣленное положеніе современнаго ему общества развило въ немъ склонность къ фантастическому, которая поддерживалась искусствами, нѣгою, пѣвучестью языка и вольностью рѣчи, не терпѣвшей никакого стѣсненія. Подъ вліяніемъ начавшейся безнравственности и мечтательности Венеція стала терять свое политическое и торговое значеніе. А съ утратою обеспеченнаго своего положенія Венеція не могла принять участія въ устройствѣ такого театра, какой уже былъ въ это время у другихъ народовъ.

Современникъ Гоцци, вельможа Баффо-ди-Санъ-Марко очень мѣтко характеризовалъ эту республику, говоря: „Въ Венеціи царствуетъ вѣчная радость и постоянное веселье, какихъ не найти во всей вселенной: любовь, нѣга, тысячи наслажденій; это городъ самой Венеры. Пляска, пѣніе, игры по цѣлымъ ночамъ“. Разумѣется, у такого народа, который всю свою жизнь отдалъ чувственности и разгулу, литература должна была имѣть одинаковое съ жизнію направленіе.

Такое печальное положеніе нравственной жизни въ Венеціи привело ее къ окончательному паденію. Къ этому разстройству присоединилось другое—литературное. Появилось много писателей частію даровитыхъ, частію бездарныхъ, которые увлеклись французскою поэзіею и внесли ее безъ всякой критики въ свою литературу. Эффектъ и натянутость чужого далеко не ладили съ жизнію и игривостію своего національнаго характера, и на чужой почвѣ развили стремленіе къ фантастичному, появившемуся во всѣхъ безъ изъятія сценическихъ представленіяхъ, на которыя нападалъ Гольдони, комедіи котораго, при другомъ положеніи дѣлъ, могли бы имѣть большой успѣхъ. Гоцци съ своей стороны за то и укорялъ Гольдони, что тотъ не дѣйствовалъ на воображеніе, а обращался къ жизни, имѣя въ виду исправленіе нравовъ. Задумавъ основать народный театръ на прочныхъ началахъ, Гоцци думалъ развить его введеніемъ въ свои піесы героевъ, а не простыхъ людей. Допустивъ вымыслы и комическія приключенія, онъ обратилъ такимъ образомъ драму въ волшебную сказку. Этому направленію особенно помогло близкое знакомство поэта съ испанскимъ театромъ, который (какъ мы знаемъ) основанъ былъ на эффектѣ. Чрезъ это и поэзія Гоцци была не самобытною, а заимствованною. Чтобы имѣть понятіе о драмахъ Гоцци, разскажемъ здѣсь содержаніе его комедіи *Король-Олень*.

Въ Венеціи когда-то жилъ чернокнижникъ Чиголотти *), дѣлавшій необыкновенныя чудеса. Онъ подарилъ заѣхавшему къ нему Серендинскому королю Дераму дивную мраморную статую, которая имѣла чудное свойство *хохотать* при всякой лжи, сказанной дѣвицей, или женщиной.

Къ этому подарку Чиголотти прибавляетъ и другой, очень оригинальный: совѣтуетъ королю запомнить кабалистическій стихъ чародѣя Коккая:

Crie, crae, trif, taf, not sgnicflet cantatanta riogna.

„Это новая поэзія", отвѣчаетъ магъ королю, когда тотъ говоритъ, что такого мудренаго стиха и незапомнить.

> «Она мудрена и прекрасна. Когда ты увидишь мертвое животное или мертваго человѣка, только произнеси этотъ стихъ, твоя душа тотчасъ перейдетъ въ мертвый трупъ и оживитъ его. А когда тебѣ захочется принять свой прежній образъ, повтори этотъ же стихъ надъ своимъ трупомъ".

По возвращеніи домой, король задумалъ испытать оба подарка. Захотѣлось ему жениться. Явилось въ его дворецъ 2748 женщинъ: царевенъ, пастушекъ, дѣвицъ всякаго званія и состоянія. Каждая изъ нихъ поочередно входила въ кабинетъ короля, гдѣ была статуя. Каждая увѣряла короля въ своей преданности и любви, и надъ каждой статуя хохотала. Король потерялъ надежду на возможность отыскать честную жену. Близкими къ нему людьми были министръ Тарталья, гондольеръ Панталонъ и министръ финансовъ Брангелла, порядочный казнокрадъ и интриганъ который хлопоталъ въ королевы свою сестру Смеральдину, отцвѣтшую кокетку. Весь женскій полъ въ государствѣ поднялся на ноги, принялся за всѣ возможныя и невозможныя средства, чтобы понравится королю, а статуя все-таки продолжала хохотать. Не могли женщины Серендинскаго государства надивиться прозорливости короля. Послѣднею, 2749-ю является къ королю Анджела, дочь пьянчуги Панталона; она-то и оказалась первою, которая высказала чистосердечно правду. Во все время бесѣды ея съ королемъ дивная статуя не издала ни какого звука,—и Анджела стала королевой. Въ радости Дерамъ разбилъ статую, которая умѣла ему выбрать жену.

Всѣ веселились на свадьбѣ; но послѣ свадьбы загрустилъ только Тар-

---

*) Въ XVIII вѣкѣ въ Венеціи жилъ поэтъ, магъ и ученый *Чиголотти*, который пользовался извѣстностью, но умеръ въ изгнаніи по слѣдующему случаю. Венеціянскій сенатъ выгналъ изъ города всѣхъ неблагонадежнаго поведенія женщинъ. Чиголотти заступился за нихъ и написалъ такіе трогательные стихи, что они тотчасъ-же разошлись по рукамъ. Чрезъ нѣсколько мѣсяцевъ изгнанницамъ было позволено возвратиться, но Чиголотти изгнали, какъ беспокойнаго человѣка. Онъ-то и выведенъ въ этой комедіи.

талья, потому-что любилъ Анджелу. Чтобы утѣшить своего министра, король довѣряетъ ему тайну стиха. Устроилась охота на оленей. Король захотѣлъ на себѣ испытать заклинаніе и произнесъ его надъ убитымъ оленемъ. Тотчасъ-же его душа перешла въ животное, а трупъ его палъ мертвымъ къ ногамъ Тартальи. Министръ разсудилъ, что лучше быть королемъ, чѣмъ министромъ, и перешелъ въ тѣло короля, а своему помертвѣвшему трупу отрубилъ голову. Все перемѣнилось въ государствѣ. Но не могъ самозванецъ склонить на свою сторону правдивой Анджелы, которая уже не узнавала короля, ибо стала подозрѣвать, что съ королемъ произошло что-то странное и недоброе.

Между тѣмъ ожившій посредствомъ заклинанія Олень-Дерамъ рыскалъ по полямъ и лѣсамъ, чтобы скрыться отъ людей и собакъ Тартальи. Найдя трупъ старика, убитаго самозванцемъ, Дерамъ изъ оленя переселяется въ тѣло нищаго и, возвратясь въ столицу, пробирается во дворецъ въ комнаты Анджелы. Королевскій птицеловъ Труфальдино набрелъ однажды на трупы оленя и обезглавленнаго Тартальи, и принесъ ихъ во дворецъ. Самозванецъ продаетъ оленя на живодерню, а свой трупъ велитъ хоронить съ почестями, произноситъ надъ нимъ великолѣпное надгробное слово и приказываетъ поставить памятникъ, а птицелова, обвинивъ въ убійствѣ министра, сажаетъ въ тюрьму. Но Труфальдино, принеся трупы во дворецъ, оставилъ тамъ и пойманныхъ птицъ, въ числѣ которыхъ былъ попугай, т. е. самъ чернокнижникъ Чиголотти. Онъ все приводитъ въ порядокъ и возвращаетъ Дераму престолъ.

Эта аллегорическая комедія, прямо мѣтившая на извѣстныхъ лицъ, имѣла громадный успѣхъ въ Италіи, и вытѣснила всѣ драмы Гольдони.

Современникъ этихъ двухъ комическихъ писателей *Альфіери* (1749—1083) хотѣлъ попытаться развить въ Италіи трагедію. Его попытка хотя и имѣла въ свое время успѣхъ, но не упрочила положенія итальянскаго драматическаго театра вслѣдствіе ложнаго направленія поэта. Ему хотѣлось создать такую трагедію, въ которой соединялось бы пластическое величіе грековъ и эффектная изысканность французовъ. Такое стремленіе было слѣдствіемъ его неправильнаго воспитанія и неустановившагося эстетическаго взгляда на драму. Альфіери *), остался одного года послѣ отца; дѣтство его прошло подъ опекою дяди. честнаго, но бесхарактернаго губернатора города Кони. Избалованный матерью, имѣя большія средства, Альфіери все время школьной жизни провелъ въ пол-

---

*) *Графъ Витторіо Альфіери* родился въ небольшомъ піемонтскомъ городкѣ Асти, 17 января 1749, а по другимъ свѣдѣніямъ 1747 г. началъ свою дѣятельность съ военной службы. Выйдя въ 1787 г. въ отставку, велъ жизнь туриста—любителя разнообразій, мѣняя мѣста, переѣзжая изъ Рима во Францію, проживая въ Эльзасѣ, снова въ Парижѣ, откуда выѣхалъ во Флоренцію, гдѣ и умеръ въ 1803 г. Въ своихъ драмахъ онъ старался развить въ своемъ народѣ сознаніе патріотизма и давалъ своимъ сценическимъ произведеніямъ политическій оттѣнокъ.

ной беспечности, ни чему не выучившись и ни съ чѣмъ не познакомившись основательно. Получивъ послѣ смерти опекуна большое наслѣдство, онъ отправился путешествовать. Въ два года объѣхалъ Италію, побывалъ во Франціи и Англіи, и возвратился на родину тѣмъ же богатымъ невѣждою, какимъ и выѣхалъ. Но въ его душѣ таилось призваніе къ литературѣ и, противъ его воли, возбуждало его къ дѣятельности. Онъ рѣшился путешествовать во второй разъ, но уже не съ цѣлію искателя приключеній, а любознательнымъ туристомъ. Въ теченіи двухъ лѣтъ онъ побывалъ въ Германіи, Пруссіи, Даніи, Швеціи, Россіи, Голландіи Англіи, Франціи, Португаліи и Испаніи. посвящая свое время на знакомство съ замѣчательностями этихъ государствъ, осматривая библіотеки, и посѣщая университеты. Болѣе всѣхъ другихъ странъ привлекла его Англія, въ которой развивались всѣ внутреннія силы государства, законодательство, наука, уваженіе къ древности и любовь къ отечественной литературѣ. Это путешествіе указало Альфіери, что ему нужно очень многому поучиться, очень многое узнать. По возвращеніи на родину, онъ принялся со свойственнымъ молодости жаромъ, изучать древнюю и новую литературу и увлекся поэзіею. Классическая, какъ ее тогда называли, литература Франціи, знакомство съ которою въ то время считалось высшею необходимостію для всякаго образованнаго человѣка, обратила на себя его вниманіе. Но Альфіери понялъ, что въ этой блестящей литературѣ есть много чего-то неестественнаго, искаженнаго и испорченнаго. Восхищаясь изысканной отдѣлкой и цвѣтистымъ языкомъ трагедій Корнеля и Расина, Альфіери понималъ, что онѣ очень далеки отъ тѣхъ великихъ образцовъ, съ которыхъ были скопированы. Это тонкое и эстечическое пониманіе литературы, вмѣстѣ со страстію усовершенствовать итальянскій театръ, заставило Альфіери заняться изученіемъ латинскаго и потомъ греческаго языковъ, которыми онъ успѣлъ овладѣть до того, что перевелъ прямо съ греческаго эврипидову *Алцесту*, эсхиловыхъ *Персовъ* и аристофановыхъ *Лягушекъ*, а съ латинскаго комедіи Плавта и *Энеиду* Виргилія. Въ развитіи его таланта много содѣйствовала ему графиня Элоиза Альбани, страстная любительница и тонкая цѣнительница искусствъ и поэзіи. Подъ ея вліяніемъ Альфіери написалъ нѣсколько хорошихъ трагедій и составилъ ея біографію. Графиня въ свою очередь, по смерти поэта, продолжала неконченную имъ его автобіографію, доведя ее до 14 мая 1803 г. Его сочиненія имѣли нѣсколько изданій въ Италіи и Франціи.

Чтобы судить о драматическомъ его талантѣ, мы разскажемъ содержаніе трагедіи *Филиппъ II* *) *король испанскій*. Личности Филиппа и его сына Карлоса имѣютъ весьма много трагическаго интереса, такъ-что ими кромѣ Альфіери воспользовался и Шиллеръ. Не проводя пока параллели, между итальянскимъ и нѣмецкимъ трагиками и не касаясь историческихъ событій, подъ вліяніемъ которыхъ выработался безсовѣстный, эгоистическій и недовѣрчивый характеръ Филиппа, мы прослѣдимъ весь ходъ трагедіи, какъ она задумана и выполнена только итальянскимъ поэтомъ.

---

*) Пер. съ итальян. Евгенія Воронова помѣщенъ въ № 12 Пантеона за 1840 г.

Королева Изабелла, выйдя по-неволѣ за Филиппа, не можетъ вырвать изъ сердца своей прежней любви къ инфанту донъ-Карлосу, за котораго она уже была просватана. Въ длинномъ, риторическомъ монологѣ она высказываетъ свое тревожное состояніе. Ей хочется избѣжать даже встрѣчи съ Карлосомъ, такъ-какъ она боится, что ей „измѣнитъ и взглядъ и слово“. Рѣшившись, при помощи холоднаго разсудка, во имя новыхъ обязанностей *мачихи* и *королевы* охолодить свою любовь, она убѣждаетъ и Карлоса не увлекаться порывами сердца, а прямѣе смотрѣть на самого себя и на свои отношенія къ отцу. Инфантъ, высказывая передъ нею свою непріязнь къ Филиппу, вмѣстѣ съ тѣмъ не можетъ удержаться, чтобы не напомнить мачихѣ о той любви, о которой она давно знаетъ.

Съ того погибельнаго дня
Страданія мои всѣ началися
Когда назначена была ты мнѣ въ супруги,
И отнята . . . .
Надежду эту самъ отецъ питалъ, —
Отецъ, который разорвалъ потомъ навѣки
Торжественный союзъ!

Королева хорошо сознаетъ несправедливость короля къ сыну, но все таки хочетъ примирить ихъ между собою, и потому рѣшается даже защищать мужа передъ пасынкомъ:

Но ненависть въ его таится сердцѣ.
Но подозрѣніе—

говоритъ она Карлосу, который раскрываетъ передъ нею всю черноту, двуличность и фальшивыя отношенія къ себѣ своего отца:

Ты еще не знаешь, Изабелла,
Какой отецъ у Карлоса, и дай Богъ,
Чтобъ никогда его ты не узнала.

Инфантъ знаетъ, что мачиха его любитъ; но нечаянно сорвавшееся съ языка ея признаніе дѣлаетъ переворотъ въ его мысляхъ. Подъ вліяніемъ этого признанія онъ забываетъ о своемъ неблагопріятномъ отношеніи къ отцу, который черезъ своихъ агентовъ слѣдитъ за каждымъ его шагомъ, за каждымъ словомъ. Подъ вліяніемъ любви къ королевѣ Карлосъ ни разу не подумалъ о себѣ, какъ о наслѣдникѣ престола и человѣкѣ, которому назначено будетъ широкое поприще, хотя Изабелла и напоминаетъ ему о томъ:

Подумай, принцъ, кто *я; кто ты*, подумай;
Мы гнѣва короля достойны оба; *я*—
За то, что слушаю тебя; а ты—
Коль станешь продолжать *)

Его малодушному и мечтательному настроенію мѣшаетъ приходъ его друга *Переса*, который свои отношенія къ инфанту и себя самого рѣзко очертилъ на совѣтѣ, созванномъ королемъ для суда надъ Карлосомъ. Защищая инфанта отъ взведеннаго отцемъ обвиненія въ покушеніи на жизнь короля, Пересъ, не отступая ни нашагъ отъ обязанностей честнаго человѣка, говоритъ:

Нельзя найти прямыхъ, свободныхъ чувствъ
Въ груди презрѣннаго раба;
И не всегда того свободны мысли,
Кто высказалъ свободно ихъ.
Случается, что низость прикрываетъ
Притворной смѣлостью себя...

. . . .

Ты видѣлъ убѣгающаго сына?—Да,
Быть можетъ, ты его и видѣлъ, но... глазами
Другихъ..... Въ томъ, что Карлосъ
На жизнь твою не покушался, поклянусь,
Моею головою поклянусь;
Коль мало этого,—моею честью,—
Въ ней не властны ни небо, ни король!..
Хотя бъ и былъ инфантъ виновенъ въ томъ.
Что на него твои совѣтники доносятъ,
То и тогда *отецъ* на смерть не можетъ,
Не долженъ сына осуждать...
Не буду я присутствовать отнынѣ
Въ такомъ совѣтѣ: честь мнѣ дорога, не жизнь.
Истину сказать и слушать искони
Здѣсь величайшимъ преступленьемъ почиталось! **).

Такому человѣку инфантъ могъ бы выдать тайну сердца, но онъ не рѣшается на откровенное признаніе. Онъ говоритъ Пересу:

Нѣтъ въ мірѣ друга болѣе тебя
Великодушнаго; однакожъ сердца
Въ знакъ дружбы, я открыть тебѣ не въ силахъ!
Прощай! что пользы въ вѣрности ко мнѣ?
Ея не стою я.—Прощай. Не знаешь,
Какъ гибельно быть вѣрнымъ человѣку,
Который гнѣвъ Филиппа заслужилъ......
Филиппъ, Филиппъ! какъ я тебя счастливѣй!
Ни зависти съ толпой твоей презрѣнной
Достоинъ ты, а сожалѣнья, да!

---

*) Дѣйст. I, Явл. 1 и 2
**) Дѣйст. III, Явл. 5.

Среди величія и лести ухищренной
Святаго дружества не зналъ ты никогда *).

Въ подозрительной душѣ короля не видно борьбы чувствъ семьянина съ обязанностями правителя. Его охватило только одно желаніе—узнать отношенія инфанта къ Изабеллѣ. Отдавшись своей подозрительности, онъ топчетъ въ грязь семейное счастіе, честь своей жены, уваженіе къ самому себѣ, забывая, что и короли въ сердечныхъ своихъ склонностяхъ—такіе-же люди, какъ и обыкновенный человѣкъ, которому дорого доброе имя, семейное счастье и душевное спокойствіе. Оскорбляя королеву своею подозрительностію, онъ не въ состояніи понять, что, низводя преданнаго себѣ царедворца на степень шпіона за женой и сыномъ, онъ унижаетъ свое собственное достоинство

ФИЛИППЪ.

Гомесъ! что драгоцѣннѣе тебѣ
Всего на свѣтѣ?

ГОМЕСЪ.

Милости Филиппа.

ФИЛИППЪ.

А чѣмъ надѣешься сберечь ихъ?

ГОМЕСЪ.

Тѣмъ-же,
Чѣмъ пріобрѣлъ: тебѣ повиновеніемъ
Безмолвнымъ.

ФИЛИППЪ.

Ты сегодня долженъ
Еще исполнить это..
Сюда жду королеву. Съ нею стану
Я говорить, а ты въ ея лицѣ
Малѣйшія движенья замѣчай,
И помни ихъ. Гляди съ вниманьемъ,
Съ вниманьемъ тѣмъ, съ которымъ и безъ словъ
Ты иногда угадывать умѣешь
Желаніе мое и—молча исполнять **.)

Въ присутствіи этого безмолвнаго и послушнаго раба онъ выпытываетъ у простодушной королевы тайну ея сердца. Изабелла не въ силахъ выдержать борьбы съ такимъ человѣкомъ, пытливый взоръ котораго пронизываетъ душу, для котораго нѣтъ ничего завѣтнаго и святого, который далъ волю инквизиціи и повсюду воздвигалъ ауто-да-фе. Обвиняя сына въ государственной измѣнѣ и сношеніяхъ съ врагами отечества, Филиппъ требуетъ отъ королевы, чтобы она сама произнесла надъ инфантомъ приговоръ:

---

*) Послѣднее явленіе 1-го дѣйствія.

**) Дѣйств. II. Явленіе I.

Его судьба
Теперь во власти у тебя. Ты не жалѣй
Отца, и не страшись монарха *).

Душевная пытка была слишкомъ тонка и мѣтка: довѣрчевая Изабелла, не подозрѣвая въ мужѣ коварства, высказала всю тайну своей души въ защитительной въ пользу Карлоса рѣчи. Филиппъ съ ловкостью тонкаго интригана, способнаго на всякую роль, отвѣчаетъ съ ироніей, силы и значенія которой не могла понять неиспорченная сердцемъ Изабелла:

Слова твои гораздо больше,
Чѣмъ думаешь, все объяснили мнѣ...
Мой сынъ мнѣ кажется теперь почти невиннымъ,
И потому, что ты его такимъ считаешь.....
Ты имя мачихи
Лишь только носишь.... но его легко
Забыть онъ можетъ... да! Ему пріятно будетъ
Тебя увидѣть .... и пускай узнаетъ,
Что *ты* порукой за его любовь
И вѣрность.... **)

Поймавъ Изабеллу на неосторожномъ словѣ, выдавшемъ тайну ея сердца, Филиппъ играетъ своей жертвой. Онъ зоветъ Карлоса, разыгрываетъ роль добраго отца, даже оправдываетъ сына, опутывая этимъ оправданіемъ жену:

Любовь....
Да, къ родинѣ холодная любовь,
Къ отцу безчувственность; излишняя
Довѣренность къ льстецамъ, вотъ причины
Проступковъ всѣхъ твоихъ; другихъ ты не ищи.

И наконецъ, злоупотребляя правомъ короля, какъ-бы играя и правосудіемъ и сердцемъ, Филиппъ говоритъ Карлосу:

Во мнѣ искалъ ты состраданья
И наконецъ нашелъ, но къ одному тебѣ:
Не всѣ мнѣ кажутся его достойны.
Мнѣ говорила королева въ пользу
Твою..... и говорила не напрасно.
Она тебя достойнымъ почитаетъ
Не только—что моей, но и *своей*
Любви .... Ей, болѣе чѣмъ мнѣ, обязанъ
Прощеньемъ..... Ей ***).

---

*) Дѣйст. II. Явл. 2.
**) Дѣйст. II. Явл. 3.
***) Дѣйст. II. Явл. 4.

Теперь подслушаемъ бесѣду короля съ его безмолвнымъ раболѣпнѣйшимъ слугою. Лаконическій отвѣтъ на отрывистые вопросы ясно рисуетъ характеры и свойства этихъ людей. На вопросъ Филиппа: „Ты слышалъ?“ Отвѣчаетъ Гомесъ: „слышалъ“ *).

ФИЛИППЪ.

Видѣлъ?

ГОМЕСЪ.

Видѣлъ.

ФИЛИППЪ.

Ярость!

Такъ подозрѣнье?

ГОМЕСЪ.

Достовѣрно.....

ФИЛИППЪ.

И Филиппъ еще не отомщенъ?

ГОМЕСЪ.

Подумай....

ФИЛИППЪ.

Обдумалъ я.—Ступай за мной.

Обманулъ король довѣрчивую и недальновидную женщину, но не успѣлъ обмануть хорошо его вызнавшаго сына, сердце котораго почуяло много зла, скрытаго въ его притворствѣ. Предчувствіе было вѣрно, потому-что результатъ королевскихъ думъ тотчасъ же высказался въ предложеніи Филиппа совѣту собранныхъ судей:

Не многихъ васъ не вѣрныхъ
И справедливыхъ созвалъ я сегодня
На важный судъ. Послушайте.....
Но долженъ ли я говорить?
Да, долженъ, требуетъ того отчизна,
Не я. Кто мнѣ повѣрилъ бы? Сегодня
Являюсь между васъ, какъ обвинитель,
Не какъ судья,—я не могу быть имъ.

И за тѣмъ безсовѣстно оговариваетъ сына, будто бы Карлосъ, прокравшись ночью въ его покои, хотѣлъ его убить, но бѣжалъ, услыхавъ поднявшійся шумъ. Высказавъ неизвинительную для короля—отца клевету на сына—инфанта, развращенный игрокъ всѣмъ святымъ и человѣчнымъ не задумывается поругаться надъ совѣстью другихъ. Онъ говоритъ:

---

*) Дѣйст. II. Явл. 5.

Коль есть межъ вами кто-нибудь,
Могущій обвинить его въ проступкѣ новомъ,
Иль въ этомъ преступленьи оправдать,
Тотъ смѣло говори. Да подкрѣпитъ васъ небо!

Онъ хорошо зналъ отвѣтъ своихъ совѣтниковъ, но никакъ не ожидалъ встрѣтить себѣ противорѣчіе въ Пересѣ. Мы уже слышали, какъ этотъ благородный человѣкъ оправдывалъ инфанта *). На такую смѣлую его рѣчь не нападаетъ Филиппъ у Альфіери.—Онъ уступаетъ своему подданному, принимаетъ къ сердцу его укоризну, маскируется снисходительнымъ отцомъ и образцомъ кроткой правды. Вотъ что говоритъ онъ на слова Переса.

Въ одномъ изъ васъ я жалость нахожу,
И ей послѣдую. Ахъ! Я отецъ,—
Отцовскимъ чувствамъ уступаю;
Монархію свою, себя я поручаю
Верховному судьѣ дѣяній нашихъ, чувствъ....
Пускай Испанія погибнетъ: пусть
Погибну я,—но сынъ мой—пусть живетъ:
Его прощаю я **).

Превосходно съигранную роль правдиваго и добродѣтельнаго владыки онъ доканчиваетъ изъявленіемъ желанія, чтобы другой совѣтъ, съ участіемъ духовныхъ лицъ раскрылъ бы истину этого дѣла. Допустивъ духовенство, имъ же созданное и исполняющее его волю, онъ зналъ результаты суда. Съ этой стороны онъ былъ покоенъ. Но Пересъ и его рѣзкое слово—вотъ что омрачило его умъ. Оставшись одинъ, онъ высказываетъ приговоръ этому честному человѣку:

                    И съ душой
Столь сильной онъ родился тамъ, гдѣ *я* владѣю!
И *тамъ*, гдѣ *я* владѣю, онъ *еще живетъ*?

Наконецъ поняла хитро скрываемые замыслы своего мужа и королева. Она хочетъ поговорить съ Карлосомъ объ ихъ отношеніяхъ и посылаетъ къ нему одну изъ своихъ придворныхъ дамъ. Вмѣсто ея Карлосъ видитъ своего отца, сопровождаемаго стражей. Ихъ встрѣча не говоритъ намъ ничего новаго. Въ Карлосѣ не нашлось мужества противодѣйствовать озлобленію Филиппа, а король поступаетъ съ сыномъ слишкомъ безцеремонно, приказывая *бросить его безъ всякой жалости въ страшную темницу*. Шумъ этотъ привлекъ вниманіе королевы. Загубивъ сына, Филиппъ рѣшилъ погубить и жену. Но онъ хочетъ, чтобы она *сама устроила* свою погибель. Гомесъ и здѣсь является вѣрнымъ слугой. Онъ говоритъ съ королевой, и, желая поставить ее въ непріятное положеніе, даже обвиняетъ Филиппа, укоряетъ его въ жестокости, бесчеловѣчіи и такъ мастерски опутываетъ растерявшуюся отъ горя Изабеллу, что она проситъ его склонить Карлоса къ побѣгу.

---

*) Дѣйст. III. Явл. 5. Итальнская ком. стр. 222.
**) Дѣйст. III. Явл. 5

Его увидѣть дай мнѣ средство.
Сведи меня къ нему въ темницу;
Навѣрно ты въ нее имѣешь доступъ.
Къ побѣгу я его склонить надѣюсь.

Поздно увидала свой промахъ Изабелла. Ея свиданіе съ инфантомъ въ тюрьмѣ прерываетъ Филиппъ. Его холодная, но ядовитая къ ней рѣчь привела ее въ окончательное смущеніе. Объявивъ предварительно, что онъ *самъ*, король Филиппъ, *принесъ* смерть сыну, онъ глумится надъ симпатіею между инфантомъ и женой

Умрешь, измѣнникъ,
Но прежде дай мнѣ высказать вамъ все,
Чета злодѣйская! Преступные!
О, сколько разъ я гнѣвъ свой подавлялъ!
Какъ долго я молчалъ! Но наконецъ
Въ мои попалися вы оба руки.
Безъ жалости, безъ состраданья мстить
Хочу, и скоро, скоро наслаждуся
Я мщеніемъ неслыханнымъ и полнымъ!
А между тѣмъ пріятно мнѣ
Стыдомъ преступныхъ любоваться.
Ты, женщина безчестная, не думай
Чтобъ я любилъ тебя когда....
Филиппъ свою высокую любовь,
Въ хранилищѣ столь ненадежномъ,
Какъ сердце Изабеллы, не положитъ...
Я не заботился о нѣжности твоей;
Но ты должна была монарха трепетать *)

Обвинивъ жену въ небывалыхъ преступленьяхъ, Филиппъ удовлетворяется ничтожнымъ побужденіемъ, чтобы придраться къ сыну:

Ты нечистыми устами
Слова любви произносилъ; она
Ихъ слышала—и этого довольно!

Предлагая Карлосу на выборъ кинжалъ или ядъ, онъ недопускаетъ до самоубійства Изабеллу, которая не хотѣла переживать инфанта.

---

*) Дѣйст. V, явл. III.

Ты будешь противъ воли жить!
Твоя мнѣ будетъ утѣшеньемъ горесть.
Когда-жъ потомъ, забывъ преступную любовь,
Захочешь жить, тогда тебѣ дамъ смерть.

Но ему не удалось исполнить своего намѣренія. Изабелла выхватываетъ у него его же кинжалъ и лишаетъ себя жизни въ ту минуту, когда король этого не ожидалъ.

Кровью (и какою кровью!)
Омыто преступленье. Получилъ
Я полное, ужасное отмщенье!..
Но счастливъ-ли теперь?—Гомесъ!
То, что здѣсь случилось, скрой отъ всѣхъ,
Чтобы мнѣ славу сохранить, тебѣ же,
Когда молчать объ этомъ будешь,—жизнь!

О нравственномъ значеніи этой трагедіи мы будемъ еще имѣть случай сказать нѣсколько словъ въ „Очеркахъ нѣмецкой драмы“, при изложеніи содержанія *Донъ-Карлоса* Шиллера Здѣсь укажемъ на одно, что во всей трагедіи Альфіери провелъ самую грустную и безутѣшную мысль о полномъ и безграничномъ торжествѣ хитрости, деспотизма и необузданнаго своеволія надъ довѣрчивой простотой и лучшими человѣческими стремленіями. Грустно становится видѣть, какъ гибнутъ двѣ лучшихъ души и гибнутъ, ни разу не высказавъ той силы и энергіи, которая въ развитыхъ натурахъ горячо отстаиваетъ свое человѣческое право. Все, что только есть возмутительнаго и сквернаго, всѣмъ этимъ поэтъ окружилъ Филиппа, какъ бы желая тѣмъ самымъ подавить въ самомъ зародышѣ ту свѣтлую сторону жизни, которая проглядывала въ отношеніяхъ Карлоса и Изабеллы. Но таково было личное воззрѣніе мрачнаго поэта на нравственную природу человѣка, воззрѣніе, котораго не могла перемѣнить даже любовь его къ прекраснѣйшей женщинѣ Элоизѣ Альбани. Это воззрѣніе въ немъ выработалось самою жизнію.

ПРИМѢЧАНІЯ

въ поясненіе текста первой книги „Очерковъ драматической поэзіи.“

1) (къ стр. 55). *Зевсъ*, у римлянъ *Юпитеръ*, имѣвшій по Гомеру эпитетъ *отца боговъ* и *людей*, тучегонителя, громовержца, былъ сынъ *Кроноса* (Сатурна) и *Реи*. Кроносу было предсказано его отцомъ Ураномъ, что будетъ низверженъ съ неба своими дѣтьми. Чтобы избавиться отъ опасности, онъ проглатывалъ каждаго новорожденнаго сына. Рея вмѣсто родившагося шестымъ на горѣ Идѣ ребенка подсунула мужу камень, а Зевса удалила на островъ Критъ (Кандію), гдѣ его выкармливали нимфы молокомъ козы Амалтеи и медомъ. А чтобы Кроносъ не слыхалъ мужественнаго крика ребенка и не догадался объ его существованіи, жрецы критскихъ нимфъ, *Куреты* и *Корибанты* *) ввели на Критѣ шумныя воинственныя пляски, чѣмъ и скрывали успѣшно Зевса отъ отца. Войдя въ силу и узнавъ отъ матери о прожорливости родителя, Зевсъ, при содѣйствіи своихъ сестеръ: Юноны, Весты и Цереры, свергнулъ Кроноса съ неба, вступилъ въ борьбу съ титанами и гигантами и, побѣдивъ ихъ, завладѣлъ вселенною, раздѣливъ міръ на 3 части: себѣ взялъ небо, свѣтлый Олимпъ, отчего и получилъ названіе *Зевса-Олимпійца*, или Олимпійскаго, и землю, брату-же Посидону (Нептуну) отдалъ моря и воды, а другому—Гадесу или Плутону все подземное царство. Но не смотря на такой раздѣлъ, Зевсъ удержалъ за собою верховное владычество надъ небомъ, міромъ, и преисподнею. Первое время его правленія было *вѣкомъ серебрянымъ*: люди жили счастливо, спокойно и въ полномъ довольствѣ. Но, не имѣя заботъ и нужды, люди стали забывать о богахъ и не воздавали имъ почтенія. За это Зевсъ наказалъ ихъ, заключивъ въ преисподнюю. Настазъ *мѣдный вѣкъ*—періодъ воинъ и опустошеній. Люди прославились силою и мужествомъ, но не было для нихъ прежняго счастія. За мѣднымъ наступилъ *желѣзный вѣкъ*; люди обѣднѣли и были вынуждены добывать пропитаніе тяжкимъ трудомъ. На землѣ появились обманъ и плутовство, корыстолюбіе, зависть и вражда, вслѣдствіе чего богиня правды *Дика* (Астрея), съ своими подругами *Стыдливостью*, и *Справедливостью* оставила нечестивую землю и переселилась на свѣтлое небо.

---

*) *Куреты* и *Корибанты*,—второстепенныя божества острова Крита, составлявшія свиту Реи. Ихъ обязанность состояла въ устраненіи зевсова крика отъ слуха Кроноса. Могистерская диссертація Павла Петр. *Леонтьева* «О поклоненіи Зевсу». Москва 1850 г.

За это Зевсъ наказалъ людей потопомъ, отъ котораго спаслись на вершинѣ Парнаса только Девкалiонъ съ Пиррою. Происшедшее отъ нихъ потомство было не лучше прежняго. Зевсъ женился пе дочери Ѳетиды и Океана *Меттиссъ* или *Метидѣ*, т. е. мудрости. Когда же судьба объявила ему, что родившiеся сынъ его будетъ могучѣе своего отца, Зевсъ, изъ опасенiя быть низвергнутымъ, проглотилъ жену вмѣстѣ съ ребенкомъ.—Произведя изъ своей головы *Аѳину-Палладу* (прим. 6), Зевсъ женился сперва на *Ѳемидѣ*, а потомъ на величаво-мужественной красавицѣ *Герѣ* или *Юнонѣ*, за которой пришлось отцу боговъ и людей очень долго ухаживать. На эту свадьбу были приглашены всѣ боги и богини Олимпа и богини и нимфы, жившiя на землѣ. Одна изъ нихъ, *Эгелона*, вздумала подшутить надъ молодыми, но за шутку надъ богами Олимпа была сброшена Гермесомъ въ рѣку у самаго ея дома и обратилась въ черепаху, осужденную носить свой домъ на спинѣ.

У Геры отъ Зевса было трое дѣтей: *Геба*—богиня юности, подносившая нектаръ богамъ, отданная замужъ за Геркулеса, *Аресъ*, римскiй *Марсъ*—богъ войны и *Гефестъ* (Вулканъ), хромоногiй и безобразный богъ огня, металловъ и всякихъ металлическихъ издѣлiй. За особыя личныя услуги Зевсу Гефестъ получилъ себѣ въ супруги прелестнѣйшую и прекраснѣйшую изъ всѣхъ богинь Олимпа, *Венеру*.

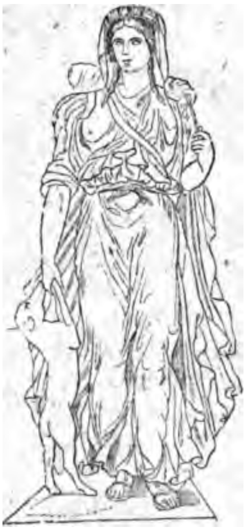
Не смотря однако на любовь и уваженiе къ строгой супругѣ своей Герѣ, Зевсъ былъ самый непостоянный богъ, увлекавшiйся не только богинями и нимфами, но и простыми женщинами. Изъ бесчисленнаго множества его фавориток назовемъ только тѣхъ, у которыхъ были замѣчательныя по греческой миѳологiи дѣти: отъ *Деметры* родилась Персефона, отъ *Леты* или *Латоны*—Аполлонъ и Дiана (Артемида), отъ *Дiонiи*, дочери Океана и Ѳетиды—Афродита или Венера, отъ *Евриномiи*—хариты или Грацiи: Аглая, Эвфрозина и Талiя, отъ *Семелы*—Дiонисъ или Вакхъ, отъ *Майи*—Гермесъ, отъ *Алкмены*—Ираклъ и отъ Мнемозины 9 музъ: *Клiо*—исторiи со свиткомъ въ рукахъ, *Каллiопа*—эпопеи съ рукописнымъ сверткомъ въ рукахъ, *Мельпомена*—трагедiи съ трагической маской и въ длинной одеждѣ, *Талiя*—комедiи съ посохомъ и комической маской, *Полигимнiя*—пѣнiя и краснорѣчiя въ лавровомъ вѣнкѣ съ приложеннымъ къ губамъ пальцемъ, *Уранiя*—астрономiи съ циркулемъ и глобусомъ, *Эвтерпа*—музыки, съ двойной флейтой,—*Эрато*—брачныхъ пѣсенъ и обрядовъ, со стрѣлой, миртовымъ вѣнкомъ или съ многострунной лирой, и *Терпсихора*—пляски, съ бубномъ, въ правой рукѣ.

Всѣ эти браки Зевса имѣютъ историческiй и религiозный смыслъ въ судьбѣ древнихъ грековъ. Зевсъ былъ отецъ боговъ и людей. Каждый народъ, каждое племя чтило его *по своему* и приписывало ему въ жены ту богиню, или полубогиню, *которую чтило оно по какому нибудь мѣстному случаю*. Каждое, такимъ образомъ законное въ одной извѣстной мѣстности супружество Зевса становится незаконнымъ въ общемъ понятiи Грецiи, потому-что греки строго соблюдали единоженство. А потому на самый миѳъ о Зевсѣ нельзя смотрѣть съ предосудительной стороны и выводить безнравственное заключенiе, потому-что въ историческомъ его развитiи не было ни одного безнравственнаго начала.

Въ честь Зевса праздновались игры, изъ которыхъ главнѣйшими были Олимпiйскiя, продолжавшiяся 5 дней.

2) (къ стр. 56). *Артемида* или *Дiана*, дочь Зевса и Латоны, была чтима, какъ покровительница *луны* (Селены) и ночи. *Луна* была только олицетворенiемъ свѣтила, которое находилось подъ влiянiемъ Дiаны. Миѳъ объ Артемидѣ разсказывался въ различныхъ частяхъ Грецiи различнымъ образомъ. Ей приписывали влiянiе на освѣженiе природы посредствомъ росы; представляли ее носящеюся по рощамъ, лугамъ, горамъ и долинамъ въ ясныя, лунныя ночи, въ со-

провожденіи нимфъ и источниковъ. Отъ этого она получила названіе богини охоты. Впослѣдствіи къ миѳу объ ней прибавилось другое объясненіе: такъ-какъ человѣкъ въ минуту рожденія переходитъ изъ ночи въ день т. е., изъ мрака въ свѣтъ, то Діану стали считать помощницею при родахъ, защитницею рожениц, беременныхъ матерей, и называли *Эйлифіей* или Элевфой. Кромѣ того ей приписывали прекращеніе жизни дѣвицъ, обращались къ ней въ случаѣ скоропостижной смерти женщинъ, и говорили въ такомъ случаѣ, что такую-то Діана поразила своей неслышной стрѣлой. Главнымъ же олицетвореніемъ Діаны была непорочность и чистота, и потому подъ ея покровительствомъ находились дѣвицы и юноши, еще не вступившіе въ бракъ. Она поражала своими стрѣлами всѣхъ, которые оскорбляли скромность и непорочность не только дѣлами, но и мыслями. Характера Артемида была строгаго, суроваго и непроклоннаго. Занимаясь охотой, развила неимовѣрныя силы и овладѣла искусствомъ безъ промаха стрѣлять изъ лука. Изображаютъ ее мужественной, красивой и величавой дѣвицей, въ короткой туникѣ; съ колчаномъ, полнымъ стрѣлъ, и съ оленемъ, котораго она держитъ за рога; иногда въ длинной одеждѣ до ногъ, совершенно скрывающей скромную и строгую богиню. При ней вмѣсто олени изображалась иногда собака.



3) (къ стр. 57). ***Агамемнонъ*** и ***Атриды***. Легенды о родѣ Атридовъ принадлежатъ Элидѣ и Аргосу, главнымъ героемъ которыхъ былъ ***Пелопсъ***, сынъ Тантала, любимецъ боговъ. Онъ убилъ своего сына Пелопса же, за что и былъ низвергнутъ въ преисподнюю. Боги возвратили жизнь убитому ***Пелопсу***-сыну и дали ему возможность стать родоначальникомъ Пелопонеса, въ которомъ въ то время царствовалъ Деномей. Побѣдивъ его хитростью въ играхъ, Пелопсъ женился на его дочери ***Гипподаміи***, которая родила ***Атрея*** и ***Тіеста***. Она любила Миртилла, но не находила въ немъ къ себѣ никакого сочувствія. Озлобясь на него за это, Гипподамія оклеветала его передъ мужемъ, и Пелопсъ сбросилъ ни чѣмъ невиноватаго въ море. Миртиллъ спасся отъ смерти, удержавшись за отвѣсную скалу, но не могъ забыть оскорбленія и, умирая, проклялъ весь домъ Пелопса, отъ чего произошли всѣ несчастія Атридовъ. Любимый сынъ Пелопса, Хризиппъ былъ убитъ братьями Атреемъ и Тіестомъ. Атрей, убѣжавъ къ аргосскому и микенскому царю Эврисѳею, женился на его дочери Эропѣ и сталъ царемъ Аргоса и Микенъ Его потомки, въ лицѣ дѣтей ***Агамемнона*** и ***Менелая*** назывались ***Атридами***.—Тіестъ между тѣмъ отбилъ у Атрея Эропу, которая отъ него родила двухъ сыновей. За это Атрей выгналъ изъ Микенъ Тіеста съ дѣтьми. Послѣдній подослалъ къ Атрею его сына, своего воспитанника, какъ участника будто бы въ заговорѣ. Атрей, не разобравъ дѣла и не узнавъ своего сына, велѣлъ его убить. Но, когда открылась такая продѣлка Тіеста, Атрей поклялся отмстить брату: убивъ двухъ его сыновей, пригласилъ Тіеста на обѣдъ и накормилъ его мясомъ его же дѣтей, показавъ послѣ обѣда отцу окровавленныя ихъ руки и головы. Тіестъ выбѣжалъ изъ дому, а солнце ужаснулось такого мщенія. На землю Атридовъ напалъ голодъ и несчастія, которыя могли быть отвращены лишь возвращеніемъ Тіеста. Но и при этомъ Атрей не успокоился, а сталъ подговаривать племянника Эгиста убить Тіеста. Но Эгистъ убилъ Атрея, а его отецъ вступилъ на престолъ аргосскій и микенскій. Дѣти Атрея убѣжали изъ отечества и долго скитались

по чужимъ землямъ. Наконецъ пришли они въ Спарту, гдѣ Агамемнонъ женился на дочери спартанскаго царя Тиндара, Клитемнестрѣ. Несчастія слѣдовали за Пелопидами по пятамъ. У его брата Менелая троянскій царевичъ Парисъ увезъ жену Елену. За это Агамемнонъ вооружилъ до 100 кораблей, подговорилъ всѣхъ грековъ идти противъ Трои и принялъ начальство надъ всѣмъ войскомъ. Нечаянно онъ застрѣлилъ лань Діаны и этимъ навлекъ гнѣвъ богини, которая послала безвѣтріе. Для умилостивленія богини Агаменонъ принесъ ей въ Авлидѣ, гдѣ стоялъ флотъ, въ жертву свою дочь *Ифигенію.* Во время своего отсутствія правленіе государствомъ онъ поручилъ Эгисту, съ которымъ Клитемнестра вступила въ связь. Вслѣдствіе чего, а вмѣстѣ съ тѣмъ и изъ ревности къ Кассандрѣ, Клитемнестра убила Агамемнона по возвращеніи его изъ-подъ Трои, по однимъ сказаніямъ, за столомъ, а по другимъ, въ банѣ. Легенды объ Атридахъ вообще темны и разнообразны.

4) (къ стр. 61). *Аполлонъ-Фебъ* имѣлъ множество прозваній, и миѳы о немъ были очень разнообразны. Онъ былъ сынъ Зевса и Леты, олицетворявшей темную ночь, изъ которой выходитъ ясный свѣтъ въ видѣ Феба—солнца и Селены—Луны. Миѳъ о немъ имѣетъ то-же высокое нравственное значеніе, какъ и о Діанѣ, потому-что Апполонъ, по понятіямъ грековъ, есть чистое, нравственное божество, преслѣдующее всякую нравственную порчу, всякое темное, возмутительное, мрачное и нечестное явленіе. Онъ по-всюду возстановляетъ порядокъ и гармонію, становится покровителемъ и защитникомъ тѣхъ, которые каются и просятъ его покровительства, какъ-бы они преступны ни были, даже избавляетъ ихъ отъ мщенія Эринній. На островѣ Тринакріи (Сициліи) паслось у него 7 стадъ коровъ и столько же стадъ овецъ, которыхъ никто изъ смертныхъ не смѣлъ коснуться: Имя Аполлона неразлучно съ именемъ Феба (солнца, свѣта), потому-что отъ Апполлона происходитъ свѣтъ нравственный: знанія, науки, искусства, тишина, спокойствіе и порядокъ, какъ отъ Феба свѣтъ физическій въ солнечныхъ лучахъ. Вотъ почему имя Аполлона по миѳу тождественно съ именемъ *Геліоса* (солнца), поклоненіе которому было по всей Греціи, но особенно въ Родосѣ, первомъ удѣлѣ, доставшемся ему при раздѣлѣ земли между богами. Здѣсь ему была сооружена извѣстная въ числѣ семи чудесъ свѣта статуя, подъ именемъ Колосса Родосскаго, ростомъ до 70 локтей *). Геліосу, какъ и Апполону, приносили въ жертву коней.—Куда бы ни достигали лучи Феба-Геліоса, или, какъ говорили, стрѣлы Аполлона, все оживаетъ и зацвѣтаетъ отъ ихъ чудотворной силы. Вотъ гдѣ основаніе того сказанія, что Аполлонъ покровитель всѣхъ искусствъ, наукъ, знаній, защитникъ пастуховъ, хлѣбопашцевъ, собирателей цѣлебныхъ травъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ богъ-прорицатель, открывающій людямъ будущее.

Его изображали юношею мужественной красоты съ волнистыми кудрями, то распущенными по плечамъ, то схваченными лавровымъ вѣнкомъ. Весь его бюстъ такъ прекрасенъ, что его статуи были безъ всякой одежды, или на рѣдкихъ изъ

---

*) *Локоть*, по гречески пихисъ (Πῆχυς)—мѣра длины, у разныхъ народовъ имѣлъ разную величину. Чтобы имѣть о немъ болѣе ясное понятіе, приведемъ его числовыя величины;

У Грековъ онъ равнялся 10, 14 вершкамъ.
У Римлянъ — — 9, 94 —
У Арабовъ — — 14, 4 —
У Египтянъ }
У Іудеевъ } 10, 14 и 11 83

нихъ съ плечъ спускался самый легкій покровъ, который не мѣшалъ видѣть физическую его красоту. Въ рукахъ у него то киѳара (лира), то изогнутый лукъ, а за плечами колчанъ. Въ смыслѣ Геліоса его изображали среди лучей, мчащимся на запряженной четырьмя быстрыми конями огненной колесницѣ.

Греки составили о немъ множество легендъ и преданій, изъ коихъ важнѣйшимъ можно считать дельфійское, по которому Аполлонъ, отыскивая себѣ мѣсто для оракула, нашелъ его въ дельфійской долинѣ, гдѣ уже былъ оракулъ Ѳемиды. Богиня уступила ему мѣсто, но драконъ Пиѳонъ хотѣлъ прогнать его. За это Аполлонъ убилъ Пиѳона стрѣлою.

5) (къ стр. 61) ***Гермесъ*** или ***Меркурій***, сынъ Зевса и Маіи, дочери Атланта, первоначально считался покровителемъ стадъ, а потомъ всякаго богатства, откуда бы оно ни приходило. Такъ-какъ главнымъ источникомъ богатства служитъ торговля, то Гермеса считали покровителемъ коммерціи и международныхъ отношеній, которыя требуютъ благоразумія, осторожности и осмотрительности. А какъ въ торговлѣ стали появляться надувательство, умѣнье скрасить худой товаръ хитрой, ловкой и вкрадчивой рѣчью, то за Гермесомъ признали и даръ лукаваго краснорѣчія. Послѣднее значеніе дошло до крайности, такъ-что многіе, не понимая значенія этой стороны миѳа, стали называть его покровителемъ плутовъ и мошенниковъ, что не вполнѣ вѣрно. Миѳы о немъ весьма разнообразны. Важнѣйшій изъ нихъ о ссорѣ и примиреніи его съ братомъ Аполлономъ, у котораго онъ укралъ часть стада и далъ въ примиреніе лиру, сдѣланную изъ кожи черепахи, на которую натянулъ звучныя струны. Вообще миѳологія приписываетъ Гермесу много различныхъ похищеній. Такъ, онъ у Зевса укралъ скипетръ, у Афродиты поясъ, у Посидона трезубецъ, у Ареса мечъ, у Гефеста щипцы, у Аполлона лукъ и стрѣлы, и не только ото всѣхъ ихъ отдѣлался разными шутками и болтовней, но даже всѣхъ расположилъ въ свою пользу. Всѣ миѳы о Гермесѣ указываютъ на важность изобрѣтательности и открытій, которыми обогащалось мало-по-малу человѣчество.

Изображали его сильнымъ мужчиною, съ остроконечной бородкой, а иногда и безъ бороды, въ откинутой назадъ хламидѣ, съ крылышками и ***кадуцеемъ*** (крылатымъ жезломъ, который обвитъ змѣями, какъ символъ мудрости) въ одной рукѣ и съ мѣшкомъ въ другой. На шляпѣ (πέτχσος—***пéтасъ***) и на сандаліяхъ крылья

6) (къ стр. 61). ***Аѳина-Паллада***, или ***Минерва*** вышла изъ головы Зевса въ полномъ вооруженіи. При ея рожденіи было землетрясеніе, вскипѣло море и померкли свѣтила небесныя. По другому миѳу, она родилась отъ Нептуна и Тритоніи, а Зевсъ принялъ ее въ число своихъ дочерей. Изъ перваго миѳа объясняются и ея свойства, какъ богини грозной и могучей, ясной и кроткой, какъ небо голубое. Отъ отца она получила *Эгиду* (броню) и одна знала ключъ отъ того мѣста, гдѣ скрыты были Зевсовы молніи. Смыслъ миѳа объ ней тотъ, что она покровительствуетъ всякой борьбѣ за правду, поддерживаетъ человѣка на пути къ истинѣ, и вмѣстѣ съ тѣмъ учитъ человѣка пользоваться слѣдствіями мирной жизни и наслаждаться счастіемъ. На ея высокій нравственный смыслъ указываетъ миѳъ объ ея безбрачіи, не смотря на безчисленныя искательства боговъ. Съ минуты рожденія Аѳина стоитъ внѣ всякихъ человѣческихъ отношеній, какъ дочь разума верховнаго бога; отсюда вытекаетъ и ея исключительное положеніе. Ея называли ***дѣвственницей—Парѳéносъ***, и ея изображеніе поставили въ храмѣ, получившемъ отъ нея и названіе. Она принимала участіе въ войнѣ отца съ Титанами и Гигантами и помогала всѣмъ героямъ въ ихъ подвигахъ. При ея содѣйствіи Персей убилъ ***Медузу-Горгону***, голову которой Аѳина носила на своей

по чужимъ землямъ. Наконецъ пришли они въ Спарту, гдѣ Агамемнонъ женился на дочери спартанскаго царя Тиндара, Клитемнестрѣ. Несчастія слѣдовали за Пелопидами по пятамъ. У его брата Менелая троянскій царевичъ Парисъ увезъ жену Елену. За это Агамемнонъ вооружилъ до 100 кораблей, подговорилъ всѣхъ грековъ идти противъ Трои и принялъ начальство надъ всѣмъ войскомъ. Нечаянно онъ застрѣлилъ лань Діаны и этимъ навлекъ гнѣвъ богини, которая послала безвѣтріе. Для умилостивленія богини Агаменонъ принесъ ей въ Авлидѣ, гдѣ стоялъ флотъ, въ жертву свою дочь *Ифигенію*. Во время своего отсутствія правленіе государствомъ онъ поручилъ Эгисту, съ которымъ Клитемнестра вступила въ связь. Вслѣдствіе чего, а вмѣстѣ съ тѣмъ и изъ ревности къ Кассандрѣ, Клитемнестра убила Агамемнона по возвращеніи его изъ-подъ Трои, по однимъ сказаніямъ, за столомъ, а по другимъ, въ банѣ. Легенды объ Атридахъ вообще темны и разнообразны.

4) (къ стр. 61). *Аполлонъ-Фебъ* имѣлъ множество прозваній, и миѳы о немъ были очень разнообразны. Онъ былъ сынъ Зевса и Леты, олицетворявшей темную ночь, изъ которой выходитъ ясный свѣтъ въ видѣ Феба—солнца и Селены—Луны. Миѳъ о немъ имѣетъ то-же высокое нравственное значеніе, какъ и о Діанѣ, потому-что Аполлонъ, по понятіямъ грековъ, есть чистое, нравственное божество, преслѣдующее всякую нравственную порчу, всякое темное, возмутительное, мрачное и нечестное явленіе. Онъ по-всюду возстановляетъ порядокъ и гармонію, становится покровителемъ и защитникомъ тѣхъ, которые каются и просятъ его покровительства, какъ-бы они преступны ни были, даже избавляетъ ихъ отъ мщенія Эринній. На островѣ Тринакріи (Сициліи) паслось у него 7 стадъ коровъ и столько же стадъ овецъ, которыхъ никто изъ смертныхъ не смѣлъ коснуться: Имя Аполлона неразлучно съ именемъ Феба (солнца, свѣта), потому-что отъ Аполлона происходитъ свѣтъ нравственный: знанія, науки, искусства, тишина, спокойствіе и порядокъ, какъ отъ Феба свѣтъ физическій въ солнечныхъ лучахъ. Вотъ почему имя Аполлона по миѳу тождественно съ именемъ *Геліоса* (солнца), поклоненіе которому было по всей Греціи, но особенно въ Родосѣ, первомъ удѣлѣ, доставшемся ему при раздѣлѣ земли между богами. Здѣсь ему была сооружена извѣстная въ числѣ семи чудесъ свѣта статуя, подъ именемъ Колосса Родосскаго, ростомъ до 70 локтей *). Геліосу, какъ и Аполлону, приносили въ жертву коней.—Куда бы ни достигали лучи Феба-Геліоса, или, какъ говорили, стрѣлы Аполлона, все оживаетъ и зацвѣтаетъ отъ ихъ чудотворной силы. Вотъ гдѣ основаніе того сказанія, что Аполлонъ покровитель всѣхъ искусствъ, наукъ, знаній, защитникъ пастуховъ, хлѣбопашцевъ, собирателей цѣлебныхъ травъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ богъ-прорицатель, открывающій людямъ будущее.

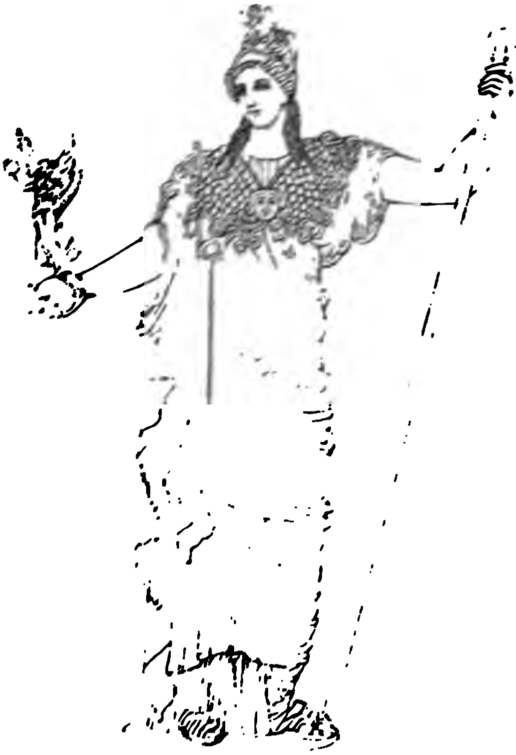
Его изображали юношею мужественной красоты съ волнистыми кудрями, то распущенными по плечамъ, то схваченными лавровымъ вѣнкомъ. Весь его бюстъ такъ прекрасенъ, что его статуи были безъ всякой одежды, или на рѣдкихъ изъ

---

*) *Локоть*, по гречески пихисъ (Πῆχυς)—мѣра длины, у разныхъ народовъ имѣлъ разную величину. Чтобы имѣть о немъ болѣе ясное понятіе, приведемъ его числовыя величины;

У Грековъ онъ равнялся 10, 14 вершкамъ.
У Римлянъ — — 9, 94 —
У Арабовъ — — 14, 4 —
У Египтянъ }
У Іудеевъ } 10, 14 и 11 83

брит. [illegible] въ [illegible] страна [illegible] въ Аттикѣ, где ея именемъ назвали и главный городъ. Разсказываютъ, что первое ея деревянное изображеніе было во владѣніи троянцевъ [illegible] называлось *Палладіумомъ* и упало будто-бы съ неба, а [illegible] похищено [illegible] изъ Трои [illegible] Одиссеемъ или Діомедомъ, отъ чего Троя и пала. Лучшая ея статуя, сдѣланная Фидіемъ изъ слоновой кости и золота, въ 36 футовъ высоты, находилась въ Парѳенонѣ *), а другая изъ бронзы стояла на Сунійскомъ островѣ. Празднике въ честь ея называли *Панаѳенеями*. Какъ богиню войны, ее изображали дѣвицей высокаго роста, крѣпкаго мужескаго, но не женственнаго сложенія, со щитомъ, или длиннымъ копьемъ. На головѣ ея золотой шлемъ со сфинксомъ, а иногда и съ конскою гривой; грудь ея покрыта широкой кольчугой (Эгидою), около которой перевиты змѣи, а въ серединѣ, вмѣсто застежки, голова Медузы. Одежда ея длинная и волнистая, со множествомъ складокъ. Иногда въ рукахъ у ней было изображеніе богини побѣды.



7 (Къ стр. 62). Въ концѣ 62-й страницы указано преданіе, которымъ воспользовался Эсхилъ для своей трагедіи *Прометей*. Но кромѣ того объ Уранѣ и Кроніонѣ существуетъ много и другихъ мѣстныхъ преданій, очень темныхъ и разнорѣчивыхъ, свидѣтельствующихъ о примитивныхъ вѣрованіяхъ людей въ грозныя и непонятныя для первобытнаго человѣка явленія и силы природы. Мы приведемъ миѳъ о Кроносѣ на основаніи Гезіодовой Ѳеогоніи и близкихъ къ ней сказаній.

Кроносъ, Хроносъ, Кроніонъ, у римлянъ *Сатурнъ*, былъ сынъ *Ураноса* (неба) и *Геи* (земли), которая считалась и его женою. Вмѣстѣ съ братьями своими: Кріосомъ, Кайосомъ, Гиперіономъ, Япетосомъ и Океаномъ онъ назывался титаномъ, а вся семья *уранидами*. Кромѣ ихъ у Геи были еще дѣти подъ общимъ именемъ *циклоповъ*, противниковъ Урана, за что послѣдній сбросилъ ихъ съ неба въ тартаръ и держалъ тамъ въ плѣну. Изъ нихъ болѣе замѣчательны по своимъ разрушительнымъ и вмѣстѣ съ тѣмъ животворнымъ силамъ: *Вронтисъ*—громъ, *Стеропесъ*—молнія и *Аргесъ* блистаніе. Кроносъ получилъ отъ матери Геи острый серпъ, которымъ, сговорясь съ братьями, зарѣзалъ Урана, принялъ всю власть надъ вселенною и женился на сестрѣ своей *Реѣ*, по другимъ сказаніямъ—*Клименѣ*, отъ которой родились боги: *Гадесъ*, *Посейдонъ* и *Зевсъ* и богини: *Гера*, *Гестіея* и *Деметра*. По смерти отца титаны поженились на своихъ сестрахъ: *Фебѣ*, *Ѳейѣ*, *Ѳетидѣ* и *Мнемозинѣ*. Зевесъ спасся отъ поглощенія обманомъ; поглощенные же Кроносомъ 5 старшихъ братьевъ были возвращены изъ утробы прожорливаго родителя посредствомъ рвотнаго снадобья, которое преподнесла ему супруга Рея. Свергнувъ отца съ неба, Зевсъ сталъ слишкомъ круто управлять міромъ, чѣмъ и возстановилъ противъ себя всѣхъ титановъ. Недовольные своимъ племянникомъ, они вступили въ отчаянную борьбу съ Кронидами, но были сброшены всесильнымъ Зевсомъ въ тартаръ. Гея, оскорбленная своеволіемъ непокорнаго внука, возбудила противъ него гигантовъ. Пошла страшная всемірная свалка и потасовка: полетѣли камни на камни, скалы на скалы, горы на горы, взгромоздясь чуть-чуть не до самаго неба. Тогда Зевсъ обратился за помощью къ Ираклу и, при его содѣйствіи, сбросилъ гигантовъ въ бездну, заваливъ проходъ неприступными скалами. Возмущенная такимъ всемірнымъ потрясеніемъ и безпорядкомъ Гея вступила въ союзъ съ Тартаромъ. Отъ этого брака родилось страшное чудовище *Тифаонъ* или *Тифонъ*, по Гезіоду—стоглавый драконъ, по древне-народной миѳологіи—стоглавый гигантъ, извергавшій всепожирающее пламя, отъ дуновенія котораго погибало все окончательно. Это-то страшное дѣтище и направила раздраженная бабка противъ непокорнаго внука. Но Зевсъ одолѣлъ Тифона, бросивъ въ него со всею силою всесокрушающіе громы и молніи, и запряталъ его глубоко подъ землею въ странѣ Аритерійской. Съ тѣхъ поръ весь небесный и земной міръ подчинился олимпійскому громовержцу и тучегонителю, и утвердилась надъ вселенною власть кронидовской династіи.

---

*) Одежда на статуѣ была золотая, могла сниматься и снова надѣваться, и стоила на наши деньги 750.000 руб. серебр.

8) (къ стр. 63). *Гефестъ* или *Вулконъ*, сынъ Зевса и Геры, былъ богомъ огня и всѣхъ работъ, посредствомъ огня совершаемыхъ. Его не любилъ отецъ и сбросилъ за ногу съ неба за то, что Гефестъ вздумалъ однажды заступиться за мать. Онъ упалъ на островъ Лемносъ, гдѣ ему поставили храмъ, и гдѣ имѣлъ онъ свои кузницы. Но есть преданіе, будто-бы сама Гера столкнула его съ Олимпа за безобразіе и худобу. Онъ охромѣлъ. За это Гефестъ выковалъ ей искусный тронъ. Лишь только сѣла она на него, какъ была сдавлена невидимыми связями, которыя могъ распутать только Гефестъ. Этотъ миѳъ имѣетъ примѣненіе къ природѣ, которая становится неспособною къ выходу изъ своего окостенѣлаго состоянія безъ участія теплоты, могущей обогрѣвать ея замерзшія части.—Гефестъ усовершенствовалъ искусство кованія и выдѣлки изъ металловъ различныхъ вещей. Въ миѳѣ о немъ онъ постоянно работаетъ то щитъ и стрѣлы Зевсу, то—по заказу Ѳетиды—доспѣхи Ахиллу, то тончайшую для своей супруги сѣтку, которую раскинулъ надъ постелью своей жены Афродиты и Марса. Гефестъ принималъ участіе въ созданіи Минервы тѣмъ, что разбилъ топоромъ Зевсу голову. Храмъ Гефесту находился у горы Мосихлоса (на Лѐмносѣ), тамъ, гдѣ Прометей похитилъ небесный огонь. Изъ этого миѳа образовался на Лемносѣ такой обрядъ: ежегодно въ извѣстное время, на всемъ островѣ, въ теченіи 9-ти дней, не было дозволено ни кому разводить огня, пока его не привезутъ съ острова Делоса на нарочно посланномъ кораблѣ. Этотъ привезенный огонь раздавали по всѣмъ домамъ, кузницамъ и мастерскимъ. Такъ-какъ огонь былъ необходимою принадлежностью семейной жизни, то Гефеста чтили, какъ устроителя семейнаго быта.

9) (къ стр. 63). *Ираклъ* или *Геркулесъ* былъ сыномъ Зевса и Алкмены, жены Ѳивскаго царя Амфитріона. Гера, изъ ревности къ Алкменѣ, послала къ нему

въ колыбель двухъ ядовитыхъ змѣй, но онъ, не смотря на то, что былъ 8-ми мѣсяцевъ, задушилъ ихъ, улыбаясь. За это Зевсъ хотѣлъ его обезсмертить. а для того нужно было Ираклу хоть однажды попитаться молокомъ Геры. За это взялся Меркурій, припустивъ Иракла къ груди богини во время ея сна; пробудясь, она такъ толкнула его, что сильно высосанное имъ молоко изъ ея груди разлилось по небу и образовало млечный путь.—Его стали учить музыкѣ. Но когда его учитель *Линъ* побилъ ею за дурную игру на лирѣ, Ираклъ, разсердясь ударилъ его лирою и убилъ. За это Амфитріонъ удалилъ его изъ дому, пославъ пасти стадо. Здѣсь развились его физическія и нравственныя силы, при участіи которыхъ онъ, по волѣ боговъ, совершилъ 12 подвиговъ: 1) задушилъ Немейскаго льва, опустошавшаго лѣса и поля Арголиды: 2) убилъ гидру Лернейскую—стоглаваго змѣя, у котораго отсѣкалъ головы и прижигалъ части горящей головней; 3) поймалъ мѣдноногую съ золотыми рогами Лань Діаны: 4) поймалъ и принесъ на плечахъ въ Микены Эримантскаго кабана, опустошавшаго долины Ѳессаліи; 5) въ одинъ день очистилъ скотный дворъ элидскаго царя Аўгіаса отъ навоза, который накопился съ давняго времени отъ 3,000 быковъ, опрокинувъ стѣну и проведя воду изъ рѣкъ Алфея и Кладея, которая и смыла всю нечистоту; 6) перебилъ птицъ Стимфалидъ съ мѣдными стрѣльчатыми крыльями и клювами; 7) поймалъ бѣшеннаго быка въ Критѣ; 8) привелъ въ Микены коней ѳракійскаго царя Діомеда, которымъ бросали иностранцевъ; 9) умертвилъ царицу амазонокъ Ипполиту и принесъ ея доспѣхи дочери царя Эврисѳея: 10) убилъ палкой трехъ-головаго Геріона и трехъ-головую его собаку и привелъ его стада въ Микену; 11) добылъ золотыя яблоки изъ сада нимфъ Гесперидъ, охраняемыя дракономъ; 12) добылъ адскую собаку, трехъ-головаго Цербера, живого привелъ къ Эврисѳею, и отвелъ потомъ обратно. Эти подвиги совершилъ онъ по волѣ боговъ, пославшихъ его на испытаніе къ царю Эврисѳею. Послѣ этого онъ служилъ три года Лидійской царицѣ Омфалѣ съ такою покорностью, что она заставляла его надѣвать свое платье и садиться за прялку. Наконецъ женился на *Деянирѣ*. Ее оскорбилъ центавръ *Нѐссосъ*, которому Ираклъ поручилъ перенести свою молодую жену черезъ рѣку на своей спинѣ. Онъ за оскорбленіе ранилъ центавра стрѣлой, напитанной ядомъ. За это Нѐссосъ передалъ Деянирѣ мазь и напитанную кровью шерстяную одежду, сказавъ, чтобы она надѣла ее на Иракла, когда тотъ перестанетъ ее любить. Вскорѣ Деянира начала его ревновать къ царевнѣ *Іолѣ* и, думая, что онъ ее разлюбилъ, послала ему, когда Ираклъ готовился къ жертвоприношенью, прекрасное платье, въ которое вткала шерсть, данную центавромъ и намазала его мазью. Ираклъ, ничего не подозрѣвая, надѣлъ его, но, почувствовавъ боль, сталъ срывать, вырывая вмѣстѣ съ тѣмъ кожу и куски своего тѣла. Деянира, увидѣвъ слѣдствія своей ревности, лишила себя жизни, а Иракла отвели на гору Эту, гдѣ онъ легъ на костеръ, въ который Зевсъ пустилъ свои громоносныя стрѣлы и взялъ Иракла на небо.

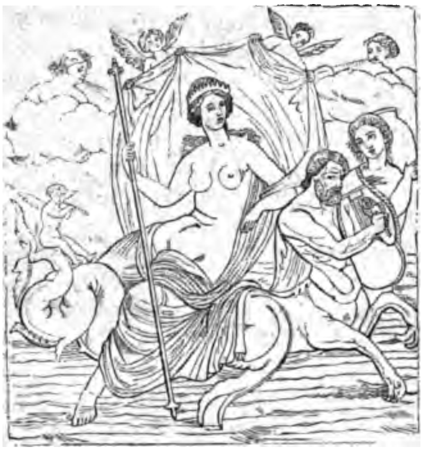
10) (къ стр. 65). Мѣстныя преданія объ *Іо*, дочери аргосскаго царя Инаха, тѣсно связаны съ преданіями о Герѣ и Зевсѣ, какъ верховныхъ богахъ. Отецъ боговъ и людей, желая охранить свою любимицу Іо отъ преслѣдованій своей супруги, обратилъ ее въ корову, которой завладѣла Гера и отдала ее подъ надзоръ стоглазаго пастуха Аргуса. Гермесъ по волѣ Зевса убилъ это чудовище. Тогда Гера напустила на Іо злого овода, который до того ее преслѣдовалъ, что она была вынуждена бѣжать изъ отечества, и направила свой путь, согласно предсказанію Прометея, на берега Нила. Тамъ ей былъ возвращенъ прежній обликъ и она нашла успокоеніе отъ всѣхъ страданій. Въ Египтѣ родила она отъ Зевса сына *Эпафа*, который, женясь на дочери египетскаго царя *Мемфисъ*,

построилъ въ честь ея городъ, названный ея именемъ, а въ честь своей дочери *Ливіи* всю подвластную ему землю назвалъ Ливіею.

11) (къ стр. 66). Преданіе *о семи вождяхъ подъ Өивами* связано съ преданіемъ объ Эдипѣ (см. примѣч. 14). Этеоклъ и Полиникъ долго спорили о Өивскомъ престолѣ; наконецъ рѣшились царствовать по-очередно каждый по году. Этеоклъ, по окончаніи годоваго срока, изгналъ изъ Өивъ брата, который нашелъ радушный пріемъ у Адраста, царя сикіонскаго, гдѣ проживалъ изгнанный изъ Аргоса Тидей. Женясь на дочеряхъ Адраста, Полиникъ и Тидей уговорили тестя и четырехъ другихъ князей идти противъ Өивъ и возвратить ихъ Полинику. Изъ этихъ семи полководцевъ скоро отказался отъ союза провѣщатель Амфіарасъ, сынъ Аполлона, но его удержали хитростью. Семь вождей осадили Өивы, но Діонисъ, покровитель города, изсушилъ всѣ ключи и источники. Не смотря на зловѣщія предсказанія, вожди начали дѣло мирными переговорами, но потомъ обложили городъ со всѣхъ сторонъ. Каждый изъ 7-ми полководцевъ съ дружинами расположился у каждыхъ воротъ. Противъ нихъ Этеоклъ выслалъ 7 лучшихъ полководцевъ. Началась ужасная битва. Но въ то самое время, какъ одинъ изъ 7-ми вождей, Капаней уже готовъ былъ войти на стѣну, его поразила молнія. Войско отступило. Началось единоборство двухъ братьевъ и оба погибли. Креонъ похоронилъ Этеокла по-царски, Полиника же запретилъ хоронить. Антигона тайно похоронила брата. За это судъ приговорилъ закопать ее живую въ землю, не смотря на просьбы ея жениха Гемона, сына Креона. Въ глубокомъ подземельи, куда заложили ее, она удавилась, не желая умереть голодной смертью, а женихъ съ тоски лишилъ себя жизни. Такъ прекратился домъ Лабдаковъ. Өивы были разрушены до основанія.

12) (къ стр. 66). *Данаидами* назывались 50 дочерей Даная, правнука Эпафоса, родоначальника египетскихъ царей. У брата его Египта родилось 50 сыновей, которые стали преслѣдовать Данаидъ. По повелѣнію Аөины Данай вмѣстѣ съ дочерьми отправился моремъ въ Арголиду и сталъ ею управлять послѣ Геланора. Племянники, переплывъ море, потребовали двоюродныхъ сестеръ своихъ себѣ въ жены. Не имѣя возможности противиться силѣ, Данай согласился на выдачу дочерей, но каждой изъ нихъ далъ по кинжалу, чтобы онѣ перебили своихъ мужей при первомъ удобномъ случаѣ. Побуждало его къ такому злодѣянію предсказаніе, что онъ будетъ убитъ однимъ изъ своихъ зятьевъ. Всѣ дочери исполнили волю отца, убили своихъ мужей, кромѣ *Гипермнестры*, которая, полюбивъ своего мужа Линкея, не рѣшилась его губить. За такое злодѣйство Данаиды были осуждены въ тартарѣ вливать воду въ бездонныя бочки.

13) (къ стр. 70). *Афродита* или *Венера*, богиня любви, была дочерью Зевса и Діоніи, женою хромоногаго Гефеста. Изъ разнообразія объ ней миөовъ трудно составить ясное понятіе о кругѣ ея дѣйствій, потому-что эти сказанія нерѣдко противорѣчатъ одно другому. Одинъ изъ миөовъ относится къ *древней Афродитѣ*, дочери Урана, который отрѣзалъ часть своего тѣла и бросилъ ее въ море. Море вспѣнилось и изъ пѣны произвело богиню несказанной красоты. Отсюда она и называлась *Ураніей* и *Анадіоменой*. Изъ этого миөа вытекаетъ могущество ея надъ морями и служеніе ей всѣхъ морскихъ силъ и божествъ. Вышла она нагою изъ моря на островъ Цитеру (Чериго), и стала прозываться *Цитерской*. Отъ имени острова Кипра, гдѣ былъ ей построенъ храмъ, называлась *Кипридой*. Въ этомъ миөѣ Афродита означала высокую нравственную любовь, возбуждаемую красотою, и переходящую въ обожаніе чистой красоты, *Новая Афродита* родилась отъ до-



чери Океана Діоніи и Зевса и была чтима, какъ символъ земной любви, страсти, увлеченія, порождаемыхъ красотою. Въ этомъ смыслѣ изображали ее безъ одеждъ, ослѣпительно роскошною красавицей, но вмѣстѣ съ тѣмъ въ высокой степени стыдливою и скромною; такова, наприм. найденная въ садахъ Медичи статуя Венеры Медицейской. Были изображенія Афродиты съ наброшенною тончайшею тканью, сидящей на колесницѣ, которую везутъ лебеди, голуби и воробьи, какъ символы нравственной чистоты въ связи съ красотою. Постоянными спутниками Афродиты были: сынъ ея *Эросъ* (Амуръ), *Хариты* (у римлянъ Граціи) и другія богини нѣги и радостей. Она любила сына Феникса и Алфиседеи, красавца *Адониса*. Когда его растерзалъ дикій вепрь, богиня впала въ такое отчаяніе, что едва могли оторвать ее отъ изуродованнаго трупа. Кромѣ Гефеста она была женою Ареса (Марса) и дарданскаго царя *Анхиза*, отъ котораго родила Энея, вынесеннаго изъ горящей Трои своимъ отцомъ на плечахъ, и затѣмъ прибывшаго къ берегамъ Лавиніума.

14) (къ стр. 70). Вотъ какое сложилось у грековъ преданіе объ Эдипѣ и вообще о царственномъ домѣ Лабдаковъ. *Кадмъ*, сынъ Агенора и Телефасы и братъ Феникса и Европы, женившись на дочери Ареса и Афродиды *Гармоніи*, основалъ за 1550 л. до Р. Х. городъ Ѳивы, и научилъ туземцевъ земледѣлію и грамотѣ, давъ имъ азбуку изъ 16-ти буквъ. Оставивъ Ѳивы своему сыну Полидору, Кадмъ завладѣлъ иллирійскою землею и сталъ тамъ царить. Отъ Полидора ѳиванское царство перешло къ кадмову внуку *Лабдаку*, а отъ послѣдняго къ правнуку *Лаію*, который женился на дочери Менекея *Іокастѣ*. О родившемся у нихъ сынѣ *Эдипѣ* было предсказано оракуломъ, что онъ убьетъ своего отца и женится на своей матери. Лаій для устраненія предвозвѣщенной опасности и несчастія велѣлъ просверлить ребенку ноги и отнести его къ пастухамъ на гору Киѳеронъ. Пастухи, сжалясь надъ малюткой, передали его коринѳскому царю Полибу, который и воспиталъ его, какъ родного сына, завѣщавъ послѣ себя коринѳское царство. Желая узнать о своихъ родителяхъ, Эдипъ отправился къ оракулу, который открылъ предсказаніе и посовѣтовалъ наслѣднику Полиба бѣжать изъ родной земли, что Эдипъ и сдѣлалъ, оставивъ пріютившій и вскормившій его домъ. На дорогѣ, во время добровольнаго побѣга, онъ встрѣтилъ приближенныхъ Лайя и съ ними поссорился. Лаій заступился за своихъ, принялъ личное участіе въ дракѣ и былъ убитъ Эдипомъ. Не зная ни имени, ни званія убитаго человѣка, Эдипъ со спокойной душой пришелъ въ Ѳивы, гдѣ встрѣтилъ чудовище—Сфинкса, *) который бѣгалъ по всей землѣ, задавалъ людямъ загадку и съѣдалъ

---

*) По мѣстнымъ ѳиванскимъ преданіямъ чудовище *Сфинксъ* было дочерью Тифаона и змѣи Ехидны, жило на скалѣ близь города Ѳивъ, питалось человѣческимъ мясомъ жертвъ своей мудрости. Лишась возможности пожирать людей, чудовище, чтобъ избавиться отъ голодной смерти, самопроизвольно погибло въ морской пучинѣ. Мать его убитая Аргосомъ во время сна, была на половину женщина, а на половину змѣя. Кромѣ Сфинкса у нея были дѣти: Тифонъ, Церберъ и Гидры.

всякаго, кто не могъ ее разгадать. Это былъ полу-звѣрь, полу-человѣкъ: спереди—вполнѣ развитая, могучая, красивая женщина, обладавшая страшною силою, а сзади—породистый левъ. Эдипъ разгадалъ загадку, вслѣдствіе чего Сфинксъ съ высокой скалы бросился въ море, гдѣ и погибъ. Спасенные Ѳивинцы въ благодарность провозгласили Эдипа царемъ и отдали ему въ замужество овдовѣвшую Іокасту. Отъ этого брака родились Этеоклъ, Полиникъ, Антигона и Исмена. Такимъ образомъ свершилось опредѣленіе судьбы надъ несчастнымъ домомъ Лабдаковъ.

15) (къ стр. 70). *Ніоба* (Ніобея) была дочь фригійскаго царя Тантала, который раздражилъ боговъ заносчивостью, гордостью, непокорностью и жестокостью къ родному сыну. За это и осужденъ на страшную кару: на голодъ, жажду и ежеминутную боязнь за свою жизнь. Онъ по горло стоялъ въ водѣ подъ скалою, готовою ежеминутно обрушиться и его задавить. Не могъ утолить сжигающей его жажды, такъ-какъ вода моментально понижалась, лишь только онъ хотѣлъ, наклонясь, коснуться ее своими губами. Надъ самою его головою висѣли спѣлые и сочные, раздражающіе аппетитъ плоды, но онъ не могъ утолить ими голода потому-что они удалялись отъ него сами собою, какъ-скоро онъ касался ихъ губами. Дочь его *Ніобея* вышла замужъ за музыканта и строителя Ѳивъ *) Амфіона, сына Зевса и Антіопы, надѣленнаго отъ родителей такимъ искусствомъ, что во время игры его на свирѣли громадные камни сами собою укладывались на мѣста при сооруженіи ѳивскихъ стѣнъ. Родивъ 6 красавцевъ—сыновей и 6 прекраснѣйшихъ дочерей, Ніобея такъ загордилась передъ *Летою* (Латоной) что оскорбила тѣмъ не только самолюбивую дочь Кея и Фебы и зевсову жену, но даже и ея дѣтей—Артемиду и Аполлона. За такую заносчивость Ніобея потеряла всѣхъ дѣтей, какъ это видно изъ слѣдующихъ стиховъ XXIV пѣсни Иліады:

> Юношей Фебъ (Аполлонъ) поразилъ изъ блестящаго лука стрѣлами,
> Мстящій Ніобѣ, а дѣвъ—Артемида гордая лукомъ.
> Мать ихъ *дерзала равняться* съ румяноланитною Летой:
> Лета *двоихъ*,—говорила,—а *я многочисленныхъ* матерь!
> Двое сіи **) у гордившейся матери всѣхъ погубили.
> Девять дней валялися трупы, и не было мужа
> Гробу предать ихъ: въ камень людей превратилъ громовержецъ.
> Мертвыхъ въ десятый день погребли безсмертные боги.
> Плачемъ о нихъ истомяся,
> Нынѣ та мать на скалахъ, на пустынныхъ горахъ Сипилійскихъ....
> Тамъ, отъ боговъ превращенная въ камень, страдаетъ Ніоба.

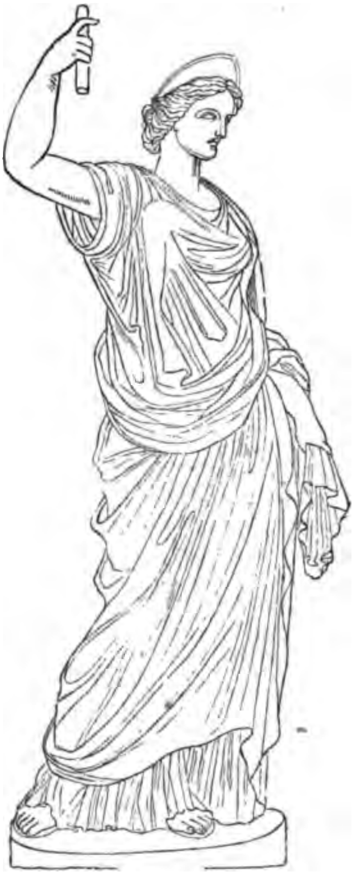
Изъ смысла миѳа о Ніобѣ видно, что древній грекъ придавалъ красотѣ въ образѣ женщины высокое нравственное значеніе: она поражаетъ сама собою, своею величавою, *чуждою тщеславія* прелестью, внутреннимъ самосознаніемъ послѣдней. Красота-же, лишенная этихъ высокихъ нравственныхъ свойствъ, безсодержательная и тщеславно-самолюбивая не только не увлекаетъ собою, но терпитъ крушеніе, подобно Ніобѣ, отъ „боговъ справедливыхъ“.

---

*) Въ преданіяхъ о постройкѣ стовратныхъ Ѳивъ смѣшиваются два сказанія: туземное, не лишающее грековъ художественной славы, и вліяніе чужеземцевъ, особенно же Кадма, научившаго грековъ искусствамъ строительному и музыкальному. Оттого становится не легко разбираться въ именахъ и въ дѣятельности лицъ до-историческаго періода, которыхъ народъ считалъ устроителями своей древней славы и величія.

**) Т. е. Артемида съ Аполлономъ.

16) (къ стр. 71). *Гера*, дочь Кроноса и Реи, была, какъ выше указано, сестрою и женою Зевса олимпійскаго. Въ Зевсѣ опоэтизировано мужское могущество, власть и сила; въ Герѣ—женская суровая, строгая красота, грація, женское величіе и сила. Какъ верховная богиня и законная жена громовержца, Гера во всей Греціи пользовалась почетомъ и уваженіемъ, и считалась покровительницею браковъ; на свѣтломъ же Олимпѣ всѣ боги и богини оказывали ей должное уваженіе и почетъ. Представительница гордой непорочности, нравственнаго совершенства и супружеской вѣрности, Гера жестоко преслѣдовала женщинъ, нарушающихъ нравственный законъ, особенно же фаворитокъ Зевса. Такъ, не давала, отдыха дочери Инаха Іо, а на Латону наслала дракона, который страшно ее терзалъ. Зевсъ часто сердился на ревнивую супругу, но побаивался ея и уважалъ ее за строгое величіе. Кромѣ ревности Гера была еще и мстительна: не могла она забыть обиды отъ Париса, утверждавшаго, что Афродита лучше ея и Аѳины—Паллады: и за это она вмѣстѣ съ Палладою мстила Троянцамъ всѣми средствами.



Изображали *Геру* царственно-строгою красавицей, съ божественнымъ величіемъ въ лицѣ, съ діадемою на головѣ: съ царскимъ жезломъ въ рукахъ, въ длинной съ бесчисленными складками туникѣ перехваченной поясомъ. Ей были посвящены павлинъ и гусь, какъ символы величавой красоты, и кукушка, какъ вѣстница весны. Съ миѳомъ о Герѣ тѣсно связанъ миѳъ, или вѣрнѣе — египетская легенда объ *Іо*, дочери, а по другимъ преданіямъ правнучкѣ рѣки *Инаха*, для наблюденія за которой былъ приставленъ стоглазый Аргусъ, у коего 50 глазъ спали, а другіе 50 бодрствовали. Но Гермесъ перехитрилъ верховную богиню: пріятными разсказами онъ сперва расположилъ къ себѣ стоокое чудовище, а потомъ сталъ наигрывать ему на своей цѣвницѣ (свирѣли, флейтѣ)) такія дивныя пѣсни, что Аргусъ заслушался, разнѣжился и заснулъ всѣми своими глазами. Въ этотъ моментъ Гермесъ убилъ чудовище, глаза котораго Гера размѣстила по концамъ перьевъ павлиньяго хвоста, а на Іо напустила ядовитаго *шершня* (родъ осы, шмеля, до 1—дюйма длины, но тоньше осы), заставившаго Іо бѣжать въ Египетъ (см. пр. 10 къ стр. 65). Тамъ у нея родился *Эпафосъ*, отъ котораго произошелъ рядъ египетскихъ царей. Дочь его Ливія, выйдя замужъ за Посидона, родила Агенора царя Финикійскаго и *Бела*, отъ котораго родились Египетъ и *Данай*.

17) (стр. 74) *Тезей*, причисленный аѳинянами къ полубогамъ и происходившій изъ рода Кекропса, былъ сынъ царя Аттики Эгея и Эоры—внучки Посидона, и считался однимъ изъ славнѣйшихъ героевъ древне-греческаго миѳическаго періода (съ 1294 по 1199 г. до Р. Х.) Въ силѣ, крѣпости и искусствахъ онъ превосходилъ сво-

ихъ учителей. Онъ много совершалъ геройскихъ подвиговъ: очистилъ пути и дороги къ Аѳинамъ отъ разбойниковъ; около города Эпидавра убилъ разбойника Периѳета, взявъ его палицу, съ которой никогда не разставался; далѣе убилъ и другихъ предводителей разбойническихъ шаекъ, наводившихъ ужасъ на всю страну: Синноса, Прокуста и Скиррона. Пришедши въ Аттику, засталъ ее въ самомъ жалкомъ положеніи и возстановилъ порядокъ, учредивъ на Истмійскомъ перешейкѣ священныя игры; схватилъ живого свирѣпаго быка, опустошавшаго Мараѳонскія равнины, провелъ по всему городу и принесъ въ жертву Аполлону, а по другимъ преданіямъ—Аѳинѣ. Но самымъ замѣчательнымъ подвигомъ считается выходъ его изъ Лабиринта и убійство чудовища *Минотавра.* Миносъ, царь Крита, когда жена его Пасифея родила это чудовище въ образѣ получеловѣка, полубыка, для вскормленія котораго оказалось необходимымъ человѣческое мясо, созвалъ лучшихъ архитекторовъ и поручилъ имъ построить такое зданіе со множествомъ комнатъ и переходовъ, чтобы зашедшій туда уже не могъ оттуда выбраться. Въ этотъ Лабиринтъ онъ заключилъ Минотавра, къ которому и отправлялъ всякаго преступника на съѣденіе. Когда же недоставало этихъ жертвъ, Миносъ пошелъ противъ Аѳинъ войною, и согласился на миръ подъ условіемъ, чтобы въ теченіи 9-ти лѣтъ ему платили подать изъ 7-ми юношей и 7-ми дѣвицъ, которые и были или пожираемы Минотавромъ, или погибали голодною смертью, не находя выхода изъ Лабиринта. Тезей, приплывъ въ Критъ, расположилъ къ себѣ дочь Миноса Аріадну, которая даетъ ему свитую въ клубокъ нить для безопаснаго выхода. Укрѣпивъ одинъ ея конецъ у входныхъ дверей, Тезей пошелъ постепенно во внутрь, разматывая клубокъ, нашелъ Минотавра и, убивъ его, вышелъ тѣмъ же путемъ, наматывая нить на клубокъ. Вмѣстѣ съ Аріадною отправился въ Аттику; но, опасаясь имѣть на родинѣ жену изъ чужого народа, оставилъ Аріадну на островѣ Наксосѣ, гдѣ она вышла замужъ за Діониса. Тезей участвовалъ въ походѣ Аргонавтовъ и въ битвѣ съ Амазонками. Вступивъ на аѳинскій престолъ, онъ устроилъ Аѳины и учредилъ народныя празднества въ честь Аѳины, Аполлона и Діониса. За похищеніе Андонеи, дочери молосскаго царя Периѳоя Тезей былъ заключенъ въ молосскую тюрьму, по выходѣ изъ которой прибылъ въ Аѳины, но встрѣтилъ общее къ себѣ недружелюбіе и отплылъ на островъ Скиросъ къ царю Ликомеду, который умертвилъ его, столкнувъ съ вершины скалы. По завоеваніи Скироса Кимономъ кости Тезея, чудесно найденныя, были перевезены въ Аѳины и похоронены съ торжественной пышностью и жертвоприношеніями

18) (къ стр. 82). Слово *атлетъ* въ нашемъ языкѣ означаетъ сильнаго, мускулезнаго, крѣпко-сложеннаго человѣка. Въ Римѣ атлетами назывались гимнасты, кулачные бойцы, изучавшіе это искусство теорестически и практически, и жили подъ особымъ надзоромъ относительно физическихъ и гигіеническихъ условій и употребленія пищи, помогающей развитію гибкости членовъ, необходимой въ борьбѣ и кулачномъ бою. Въ Греціи же атлеты (ἀθλητής) составляли особое почетное сословіе или классъ, къ которому принадлежали всѣ тѣ, кто выступалъ на публичное состязаніе въ общественныхъ играхъ для полученія награды. Въ сословіе атлетовъ не входили только представители изящныхъ искусствъ: поэты, музыканты, скульпторы, историки, писатели. Званіе атлета пользовалось въ Греціи большимъ почетомъ и уваженіемъ, а имена заслужившихъ на общественныхъ играхъ награду вносились въ особую лѣтопись. Именемъ побѣдителя назывались тѣ общественныя игры, на которыхъ онъ былъ увѣнчанъ. Знаменитымъ атлетамъ воздвигали статуи, воздавали божескія почести. Попасть въ число атлетовъ могъ только человѣкъ *свободный* и происходившій *изъ безукоризненно-честнаго*

рода. Изслѣдованіе объ ихъ происхожденіи и нравственныхъ свойствахъ производилось публично, со строгостью и беспристрастіемъ, а вступленіе въ сословіе сопровождалось особенными обрядами. Признанный достойнымъ званія атлета давалъ клятву, что онъ будетъ старательно изучать всѣ упражненія, свойственныя этому званію, будетъ соблюдать всѣ законы, опредѣленные для всякаго рода борьбы и состязаній, не будетъ употреблять ни хитрости, ни обмана, никакой предосудительной и непозволительной уловки. На физическую борьбу атлеты выходили нагими, натираясь масляннистыми веществами, или жиромъ, сверхъ которыхъ обсыпали себя мелкою пылью.

19) къ стр. 85). *Андромаха* была дочерью Этіона, царя Ѳивъ киликійскихъ и женою Гектора, отъ котораго родила Астіанакса. По взятіи Трои Астіанакса сбросили съ башни, а ее отдали сыну Ахиллеса Пирру (Неоптолему). Отъ Пирра у нея родились Молоссъ, Нелей и Пергамъ, основатель Пергамскаго царства. Пирръ, женясь на племянницѣ Гектора Герміонѣ, дочери прорицателя Элена, или Гелена (примѣч. 23), отдалъ Андромаху въ невольницы дядѣ своей жены. Во время отсутствія Пирра къ оракулу Герміона изъ-за ревности заковала Андромаху въ цѣпи. Влюбленный въ Герміону Орестъ убилъ возвратившагося Пирра, а старый Пелей произвелъ возстаніе въ городѣ, вслѣдствіе чего Андромаха избавилась отъ неволи, вышла замужъ за Элена и, прибывъ съ нимъ въ Хаонію, основала тамъ меленькое государство. Оттуда переправилась съ сыномъ Пергамомъ въ Азію, въ основанное имъ Пергамское царство, гдѣ и умерла. Гомеръ изъ жизни этой царицы внесъ въ свою Илліаду двѣ сцены: *Прощаніе* Гектора съ Андромахой и *Плачъ ея* надъ трупомъ мужа. Эврипидъ для своей трагедіи взялъ только эпизодъ изъ ея несчастной жизни у Пирра во время его отсутствія.

20) (къ стр. 86). *Ѳетида*, одна изъ нереидъ, была дочерью помощника Посидона по управленію морями, *Нерея* и дочери Океана, Дориды. Противъ своего желанія была выдана богами замужъ за смертнаго Пелея, отъ котораго родила Ахиллеса. Пользуясь покровительствомъ Зевса, она хотѣла обезсмертить сына, для чего рано утромъ, пока Геліосъ не освѣтилъ земли, искупала мальчика въ водахъ Стикса, держа его рукою за пятку. Но появившійся мужъ помѣшалъ ей омыть пятку водою безсмертія, вслѣдствіе чего все тѣло Ахиллеса было неуязвимо, исключая той части ноги, которая оставалась въ рукѣ матери. У Нерея и Дориды родилось кромѣ Ѳетиды еще 50 дочерей, а по другимъ преданіямъ—100 дѣвочекъ, получившихъ общее имя *нереидъ*. Изъ всѣхъ ихъ замѣчательнѣе двѣ: *Амфитрита*, жена Нептуна, родившая Тритона и множество нимфъ, и *Ѳетида*, на которой хотѣлъ было жениться Зевсъ. Но богиня Ѳемида предсказала ему, что, если онъ женится на Ѳетидѣ, то она родитъ ему такого сына, который силою и могуществомъ превзойдетъ его самого. Тогда Зевсъ, опасаясь потерять власть міродержавца, подавилъ въ себѣ любовь и выдалъ предметъ своей страсти за смертнаго, царя ѳессалійскаго города Ѳтіи (Пелея), котораго боги любили за благочестіе. На эту свадьбу были приглашены всѣ боги и богини, кромѣ *Эрисы* (Дискордіи), богини раздора и несогласія. За такое пренебреженіе къ своей особѣ Эриса бросила среди разгара свадебнаго пиршества золотое яблоко съ надписью на немъ: *прекраснѣйшей*. Первыя красавицы Олимпа: Гера, Аѳина и Афродита заспорили о томъ кому изъ нихъ владѣть яблокомъ. Зевсъ отослалъ ихъ на гору Иду къ Парису, какъ знатоку красоты, который одинъ только и могъ разрѣшить ихъ споръ. Гера обѣщала ему владычество надъ Азіей, Аѳина—неувядаемую славу, Афродита же—женщину, лучше которой нѣтъ ни кого на землѣ. Парисъ отдалъ яблоко послѣдней, чѣмъ и возбудилъ противъ себя

ненависть Геры и Аѳины. Послѣдствіями озлобленія Эрисы и парисова суда были: 1) Похищеніе Елены, 2) окончательное паденіе Трои и 3) государственный переворотъ во всей Греціи.

21) (къ стр. 95). *Сатиры*, по общей миѳологіи, принадлежали къ циклу полубоговъ. Ихъ считали покровителями горъ и лѣсовъ, спутниками Вакха и вакханокъ—Менадъ *), а иногда и Афродиты. Ихъ было два вида: *молодые*, подъ образомъ красивыхъ юношей съ небольшими козьими рожками и хвостомъ; одни изъ нихъ служили въ свитѣ Вакха, были или его кравчими, или свирѣльниками въ его музыкальномъ хорѣ; другіе собирали виноградъ, приготовляли изъ него винный сокъ и постоянно участвовали въ пляскахъ менадъ; *старые*—лѣсные боги съ отвратительной наружностью, плоскимъ носомъ, всклокоченными волосами, изъ-подъ которыхъ торчали длинныя козлиныя уши. Пренебрегаемые богинями и нелюбимые смертными женщинами, они рыскали по лѣсамъ и берегамъ, гоняясь за нимфами, и повсюду терпѣли отъ нихъ насмѣшки и оскорбленія. Наиболѣе старшіе изъ этихъ сатировъ изображались совершенно лысыми, съ большой козлиной бородой и козлиными рогами, ногами и копытами, и назывались общимъ именемъ—*силены*. По своему характеру они любили дремать, были недѣятельны, увлекались музыкой и пѣснями и были страстные охотники до вина.

22) (къ стр. 95). *Силенъ* былъ сыномъ Гермеса и какой-то богини, а по другимъ сказаніямъ—сыномъ скотскаго бога Пана и какой-то нимфы. По наружности—курносый и плѣшивый старикъ, любитель вина, пѣнія и танцевъ. Силенъ, жившій во Ѳракіи, былъ воспитателемъ Вакха и повсюду его сопровождалъ во всѣхъ путешествіяхъ. Поклоненіе силенамъ было связано съ поклоненіемъ Вакху и вакханкамъ.

23) (къ стр. 125). *Филоктетъ*, по преданіямъ, былъ сынъ врача олимпійскихъ боговъ, скиросскаго царя Пеана или Пеона, одареннаго способностью исцѣлять всякую болѣзнь и язвы. Отъ Иракла ему достались тѣ самыя стрѣлы, которыми тотъ перебилъ птицъ-стимфалидъ **) на берегу Стимфальскаго озера. Грекамъ еще до отправленія подъ Трою было предсказано, что если они не отыщутъ на островѣ Хризѣ въ Егейскомъ морѣ жертвенника нимфы Хризы и не принесутъ ей жертвы, то не овладѣютъ городомъ. Филоктетъ нашелъ этотъ жертвенникъ, но былъ за это ужаленъ ядовитой змѣей, охранявшей жертвенникъ. Пораженная змѣинымъ ядомъ рана не только производила невыносимыя страданія и была неизлечима, но распространяла нестерпимо-отвратительное зловоеніе. Улиссъ и Атриды подъ предлогомъ, что стоны Филоктета и заразительный запахъ отъ его ранъ, вредя народу, мѣшаютъ жертвоприношеніямъ, бросили его въ пустынномъ мѣстѣ острова Лемноса, перенеся его туда во время его сна. Здѣсь провелъ Филоктетъ 10 лѣтъ въ страшныхъ тѣлесныхъ страданіяхъ, защищаясь отъ хищныхъ и дикихъ звѣрей неотразимыми стрѣлами Иракла. Его ненависть къ

---

*) *Менадами* назывались тѣ вакханки, которыя въ своихъ пляскахъ, подъ вліяніемъ излишне употребленнаго вина и винограда, доходили до изступленія, до неистовства.

**) *Отимфалъ*—озеро въ Аркадіи, соединенное подземнымъ каналомъ съ Адріатическимъ моремъ. На берегу этого озера жили хищныя птицы—Стимфалиды съ мѣдными крыльями и острыми перьями, подобно стрѣламъ, которыя метали онѣ въ намѣченныя жертвы так-какъ питались только человѣческимъ мясомъ.

Улиссу и Атридамъ не имѣла границъ, и онъ жилъ только мыслію и надеждой о полной невозможности для своихъ враговъ овладѣть „священнымъ Иліономъ“. Дѣйствительно, Греки 10 лѣтъ потеряли подъ стѣнами Трои и не могли взять охраняемаго богами города. Когда-же отъ взятаго въ плѣнъ троянскаго прорицателя Гелена осаждающіе узнали, что Троя только тогда разрушится, когда Филоктетъ доброльно возвратится въ греческій станъ, были вынуждены просить страдальца о возвращеніи къ нимъ съ острова Лемноса, но получили отказъ. За это взялся хитроумный и многоопытный Улиссъ, который, взявъ съ собою Неоптолема, отправился на островъ Лемносъ. Дальнѣйшее продолженіе преданія о Лемносскомъ страдальцѣ изложено Софокломъ въ его трагедіи *Филоктетъ* *). Дѣйствіе трагедіи открывается на островѣ Лемносѣ въ пещерѣ, гдѣ живетъ страждущій Филоктетъ. Улиссъ учитъ Неоптолема идти къ страдальцу, притвориться озлобленнымъ противъ грековъ, выманить у него лукъ и страшныя стрѣлы и убѣдить его оставить Лемносъ. Стрѣлы взять удалось, но склонить къ возврату не оказалось возможнымъ. Тогда Улиссъ, придя къ Филоктету, объявляетъ ему, что желаетъ увезти его въ греческій станъ, чтобы исполнить волю боговъ, возвѣщенную грекамъ чрезъ прорицателя Гелена, но Филоктетъ снова отказывается, такъ-какъ рѣшился лучше остаться въ одиночествѣ, со своими страданіями на жертву дикимъ звѣрямъ и птицамъ, чѣмъ идти къ своимъ врагамъ и оказывать имъ помощь. Неоптолемъ, тронутый скорбію и страданіями Филоктета, возвращаетъ ему лукъ и стрѣлы, и заявляетъ готовность перевезти его на его родину, островъ Скиросъ. Но боги судили иначе: они послали къ страдальцу тѣнь Иракла, которая объявляетъ ему волю Зевса, опредѣлившаго Филоктету вмѣстѣ съ Неоптолемомъ разрушить Трою соединенными силами; вмѣстѣ съ этимъ тѣнь Иракла предсказываетъ ему и исцѣленіе отъ страшной болѣзни, какъ только онъ возвратится въ греческій станъ. Страдалецъ, подчиняясь волѣ Зевса, отправляется подъ Трою.

24) (къ стр. 138). *Марьонетки* появились въ глубокой древности у египтянъ, грековъ, а затѣмъ и у римлянъ. Это были движущіяся куклы со скрытыми внутри механическими пружинами, посредствомъ которыхъ онѣ производили свободныя, подобныя человѣческимъ движенія. Первая мысль объ ихъ изобрѣтеніи принадлежала жрецамъ, что̀ видно изъ находящагося въ 148 главѣ второй книги разсказа Геродота объ египетскихъ праздникахъ Озирису, похожихъ на праздники Вакха. Къ числу такихъ марьонетокъ можно отнести статую Юпитера-Аммона, кивавшую головою, статую Аполлона геліопольскаго, поворачивавшуюся съ быстротою, статую Вакха въ городѣ Ниссѣ, которая сама-собою вставала съ колесницы, выливала молоко изъ чаши и потомъ садилась. Къ этой же категоріи относятся упоминаемые въ XVIII пѣснѣ Иліады треножники-самокаты. Механическая часть марьонетокъ была усовершенствована въ Этруріи. Впослѣдствіи, когда пластическія искусства стали достояніемъ народа, а вѣра въ чудеса механизма, долго поддерживаемая жрецами, утратилась,—механическія куклы обратились въ забаву народа. Этой забавѣ много содѣйствовали *Архитъ* тарентинскій **) и *Эвдохій*, знаменитый математикъ и механикъ въ древности. Страсть

---

*) *Лаокоонъ* Лессинга, перев. Эдельсона стр. 3—4.

**) *Архытъ* или *Архитасъ* изъ Тарента, знаменитый математикъ, преемникъ Пиѳагорейской школы, жилъ въ концѣ V вѣка до Р. Х. Онъ преимущественно занимался Геометріей и Механикой и первый примѣнилъ аналитическій способъ къ рѣшенію геометрическихъ задачъ, основавъ начала М[illegible] изобрѣлъ и къ марьонеткамъ развилась до того, что не только богатые и знатные люди, но и многіе государи, окруживъ себя шутами и скоморохами, устраивали множество механическихъ куколъ, забавляясь ихъ движеніями. Антіохъ кизикскій украшалъ марьонетки серебромъ и золотомъ.

Объ играхъ марьонетокъ на театрѣ Діониса въ Аѳинахъ мы ничего нѣ знаемъ; но ихъ механизмъ, говорятъ, былъ доведенъ до совершенства. Управлявшій ихъ движеніями скрывался отъ зрителей подъ поломъ оркестры, а впослѣдствіе времени въ особой будкѣ, называемой итальянцами castello, а французами -castellet (ограда, крѣпостца), которая помѣщалась въ срединѣ оркестры *). Для различныхъ звуковъ голоса, воспроизводимыхъ марьонетками, употреблялись разные музыкальные инструменты—маленькія костяныя или металлическія трубочки, посредствомъ которыхъ голосъ управлявшаго марьонетками мѣнялся и принималъ различные тоны. Такіе инструменты назывались однимъ общимъ именемъ—*невроспастъ*. Въ первые пять вѣковъ христіанства театръ марьонетокъ имѣлъ большое значеніе. Въ немъ не появлялось такихъ бесчинствъ и непристойностей, какими отличались современныя ему римскія мимы и пантомимы. У насъ, въ Россіи марьонетки, въ самомъ грубомъ видѣ, появились въ польско-малороссійскомъ краѣ, откуда перешли въ формѣ передвижныхъ кукольныхъ комедій на различныя народныя празднества, на ярмарки, и затѣмъ распространились повсюду, утративъ всякое представленіе объ изяществѣ формы играющей куклы, а тѣмъ болѣе—о внутреннемъ ея механизмѣ. .

25) (къ стр. 141). Смыслъ и значеніе легенды о докторѣ Фаустѣ подробно изложены во 2-й книгѣ „Очерковъ драматической поэзіи“, въ VII отдѣлѣ: *Нѣмецкая драматическая поэзія*, при передачѣ содержанія и при разборѣ трагедіи *Фаустъ*, составляющей вѣнецъ поэтическаго творчества нѣмецкаго поэта-мыслителя—Гете. Не уяснивъ въ легендѣ той глубокой мысли, которую понялъ, прочувствовалъ и пережилъ наблюдательный нѣмецкій драматургъ, не выразумѣвъ всей необъятности идеи, которая вложена въ легенду народнымъ творчествомъ,—Марло передѣлалъ преданіе о Фаустѣ по-своему, приспособляясь къ личнымъ воззрѣніямъ и взглядамъ на казавшіяся сверхъ-естественными силы природы и духа человѣческаго. И потому его драма *Фаустъ* далеко уступаетъ во всѣхъ отношеніяхъ гетевскому *Фаусту*.

26) (къ стр. 152). *Валькиріи* или *Валкуры*, по скандинавской миѳологіи, были служительницы *Одина* **), дѣвицы ослѣпительной красоты. Онѣ, по волѣ верховнаго бога, распоряжались битвами, обрекали героевъ на смерть и сопровождали со славою падшихъ воиновъ въ Вальгалу. Ихъ культъ въ Скандинавіи

устроилъ много машинъ съ удивительными механическими приспособленіями. Ему приписываютъ устройство голубя—автомата, который леталъ, какъ живой, поднимаясь силою заключеннаго внутри его газа. Ему-же приписываютъ усовершенствованіе внутренняго механизма куколъ—атоматовъ, производившихъ разнообразныя человѣческія движенія глазами, руками, ногами, даже всѣмъ корпусомъ.

*) Мы употребляемъ слово *оркестра* въ женскомъ родѣ, сохраняя за нимъ древнее его значеніе—*мѣста*, предназначавшагося для извѣстныхъ дѣйствій, но не въ значеніи театрально-музыкальнаго, инструментальнаго или духоваго оркестра, какъ собранія музыкантовъ.

**) *Одинъ* у древне-германцевъ назывался еще *Вуотаномъ*, владыкою неба и земли и родоначальникомъ *Азовъ*, жившихъ въ горѣ Асгардѣ. Изъ нихъ главными были Торъ, Балдеръ и Гермодъ.

совпадалъ съ культомъ Одина и Фрейи верховныхъ боговъ сѣверо-германской миѳологіи. Одинъ, верховный скандинавскій богъ, былъ женатъ на верховной богинѣ *Фригъ*, но, подобно греческому Зевсу, имѣлъ кромѣ нея фаворитку, богиню Фрейю или Фруу, то же, что греческая Афродита. Съ Фригой Одинъ возсѣдалъ на поставленномъ въ обширной площади — Глаадсгеймѣ престолѣ, въ средѣ другихъ великихъ и могучихъ боговъ; для Фрейи же имѣлъ особое величественное жилище *Вольквангъ*, и далъ ей въ управленіе *Валгаллу*—загробное мѣстопребываніе героевъ и вообще всѣхъ, храбро-павшихъ въ битвѣ. Это былъ золотой и настолько высокій дворецъ, что вершинъ его нельзя разглядѣть глазами. Фрейя, какъ владычица дворца, подносила каждому входящему туда воину небесный въ кубкахъ напитокъ—*Эль*. Ей прислуживали при встрѣчѣ героевъ отъ 6-ти до 12-ти *валькирій*—рѣшительницъ судьбы павшихъ въ битвѣ воиновъ. Главною изъ нихъ была *Гильда*.

Кромѣ общаго скандинаво-германскаго преданія о валькиріяхъ сѣверо-каледонская миѳологія упоминаетъ о трехъ сестрахъ-валькиріяхъ или *норнахъ*—богиняхъ судьбы и жизни человѣческой, подобно греческимъ паркамъ. Ихъ было три: *Урда* или *Гунна*—богиня прошедшаго, *Варанда* или *Рота*—настоящаго и *Скульда*—будущаго. Шекспиръ, выводя ихъ на сцену, не только знакомитъ зрителя съ невзрачною ихъ наружностью, но и воспроизводитъ ихъ нравственный обликъ ихъ же собственными словами.

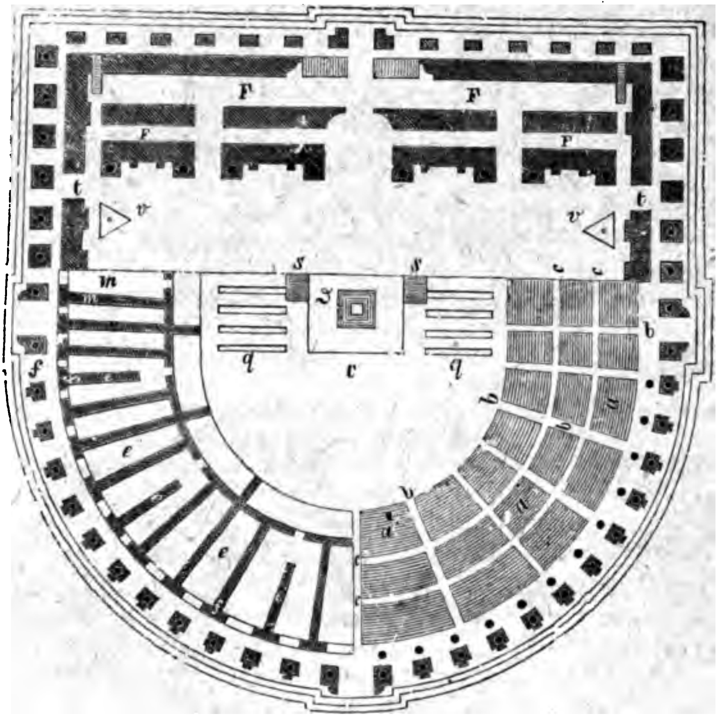
27) (къ стр. 154). *Дунканъ*—это имя многихъ королей Шетландіи, подобно Генрихамъ, Карламъ, Людвикамъ, Іоаннамъ въ другихъ государствахъ. Изъ всѣхъ Дункановъ всѣхъ *доблестнѣе*, по выраженію Шекспира, *кротче* и правдивѣе былъ Дунканъ Первый, отличавшійся кромѣ приведенныхъ качествъ мягкимъ сердцемъ, добротою и царственной справедливостью, но убитый Макбетомъ въ 1040 году. Внукъ его Дунканъ II отличался страшною жестокостью, вслѣдствіе чего и былъ убитъ въ 1095 году. Современными Дункаву I-му королями въ Англіи были потомки короля Кнута III, прозваннаго *Гарди*, *Гардскнутомъ* и *Гарсфордомъ*, вступившаго на англійскій престолъ въ 1036 году подъ именемъ Кнута II. Послѣ его смерти въ 1037 году овладѣлъ англійскимъ королевствомъ Гаральдъ I (1036—1039), бывшій въ то же время и датскимъ королемъ, а за нимъ и Гарди-Канутъ царившій съ 1039 по 1041 годъ. Послѣ нихъ вступилъ на престолъ Англіи Эдуардъ Исповѣдникъ. современникъ шетландскимъ королю *Малькольму* III, за малолѣтствомъ котораго управлялъ государствомъ Макбетъ, достигнувшій за тѣмъ королевской власти путемъ кроваваго злодѣйства (1041—1065). Царственный родъ Дункановъ былъ возстановленъ въ Шетландіи, по преданіямъ, въ потомствѣ Банко, королевскаго намѣстника въ Шетландіи. Такъ-какъ послѣдній приходился сродни династіи Дункановъ и потому былъ опасенъ для честолюбивыхъ замысловъ своего сослуживца Макбета, то и палъ жертвою подозрѣнія похитителя шетландской короны.

Не смотря на чрезвычайную поэтичность личностей Дункана и Банко, преданія о которыхъ давали поэту богатый матеріалъ для художественно-историческоі драмы, Шекспиръ остановился на одномъ Макбетѣ и его женѣ, какъ личностяхъ, надъ разработкою которыхъ былъ полный просторъ для психическихъ этюдовъ великаго драматурга. Вся могучая отвага воина и безсильно-мелочная душа человѣка показана поэтомъ въ Макбетѣ до мелочей. Но развитіе характера и душевныхъ наклонностей леди Макбетъ представляетъ верхъ совершенства психологическаго изслѣдованія въ высокопоэтической формѣ. Какъ Шейлокъ въ *Венеціанскомъ купцѣ*, такъ и леди Макбетъ, оставляя въ сторонѣ всѣ остальныя драмы и хроники, даютъ Шекспиру право на неувядаемую славу и неоспаримое первенство въ плеядѣ великихъ драматическихъ писателей.

Къ стр. 34, 35, 36 и 37. *Табл. 1.*

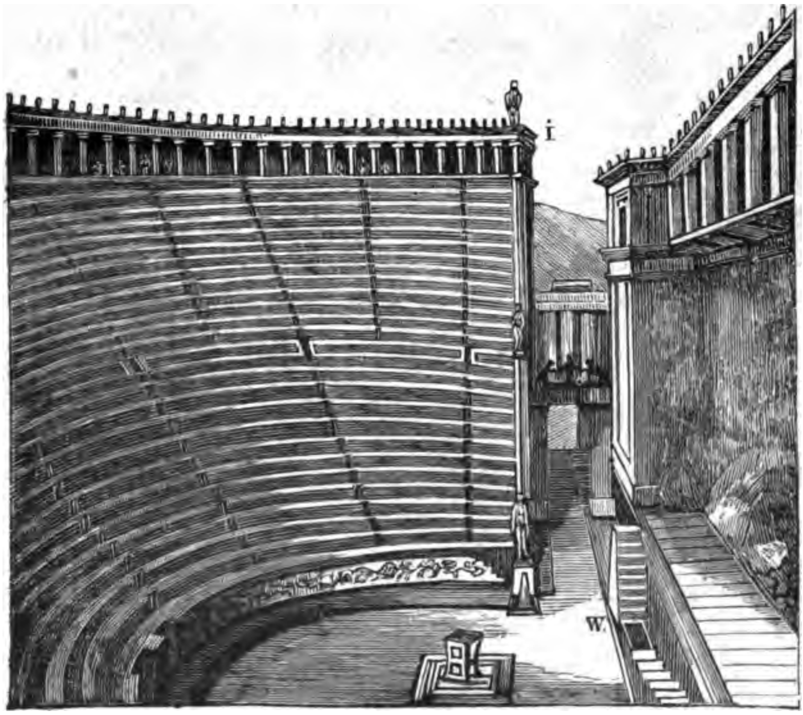
Планъ сцены и амфитеатра въ древнихъ греческихъ театрахъ.

Мѣста для зрителей.
Лѣстницы
Площадки въ амфитеатрѣ.
Стѣны подъ амфитеатромъ.
Комнаты подъ амфитеатромъ.
Выходы изъ нихъ.
Входы въ мфитеатръ.
Мѣста для хора.



s. Лѣстницы на сцену изъ амфитеатра.
t. Выходы со сцецы въ портики, за боковыми декораціями.
V. Призмы.
F. Параскеніонъ.
ϑ. Өимеле.
C. Центръ радіусовъ амфитеатра.

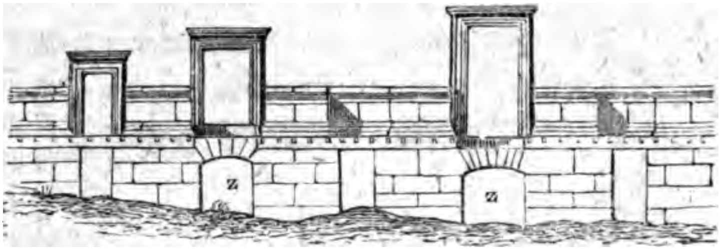
Лѣвая сторона внутренности сцены и амфитеатра по перпендикулярному къ сценѣ разрѣзу, проходящему черезъ центръ, амфитеатръ и өимеле.



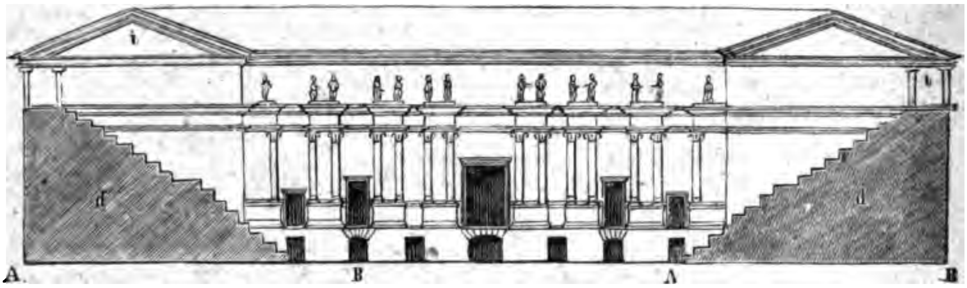
Амфитеатръ. Өимеле. Сцена.

Чертилъ Гарусовъ. Рѣзалъ по дереву Утгофъ.

Лѣвая половина фасада дверей и помѣщенія подъ сценою со входами (z) подъ нее въ Телмисскомъ театрѣ между разрѣзами *B* и *A*.



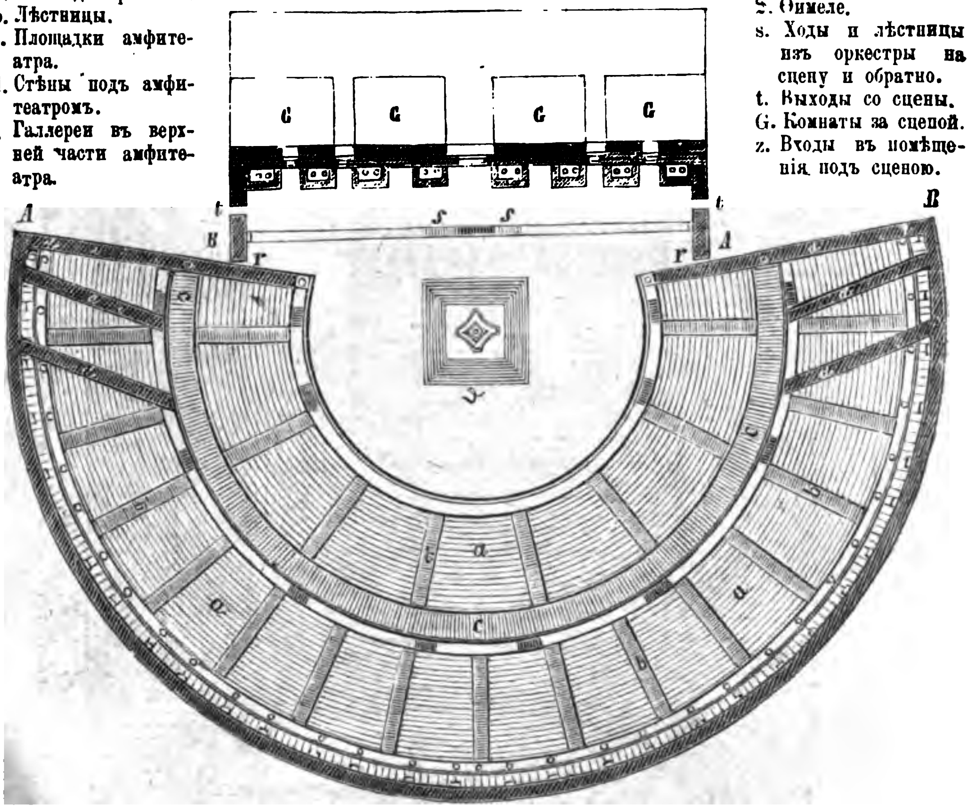
Фасадъ сцены съ боковыми разрѣзами амфитеатра по линіи отъ *A* до *B* въ Телмисскомъ театрѣ.

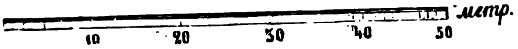


Планъ сцены и амфитеатра.

a. Мѣста для зрителей.
b. Лѣстницы.
c. Площадки амфитеатра.
d. Стѣны подъ амфитеатромъ.
i. Галлереи въ верхней части амфитеатра.

r. Входы въ оркестру.
ϑ. Өимеле.
s. Ходы и лѣстницы изъ оркестры на сцену и обратно.
t. Выходы со сцены.
G. Комнаты за сценой.
z. Входы въ помѣщенія подъ сценою.

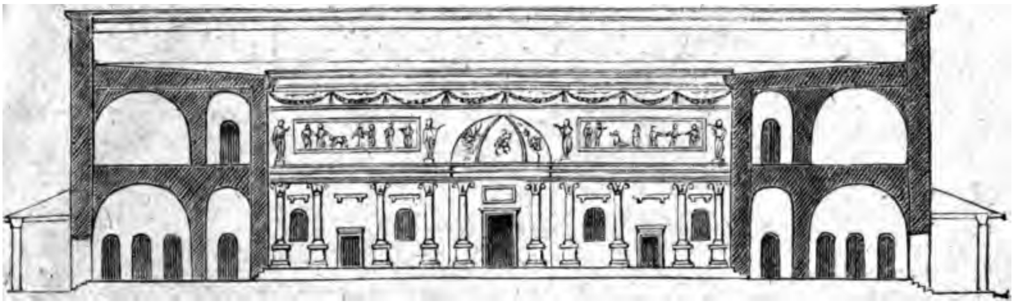




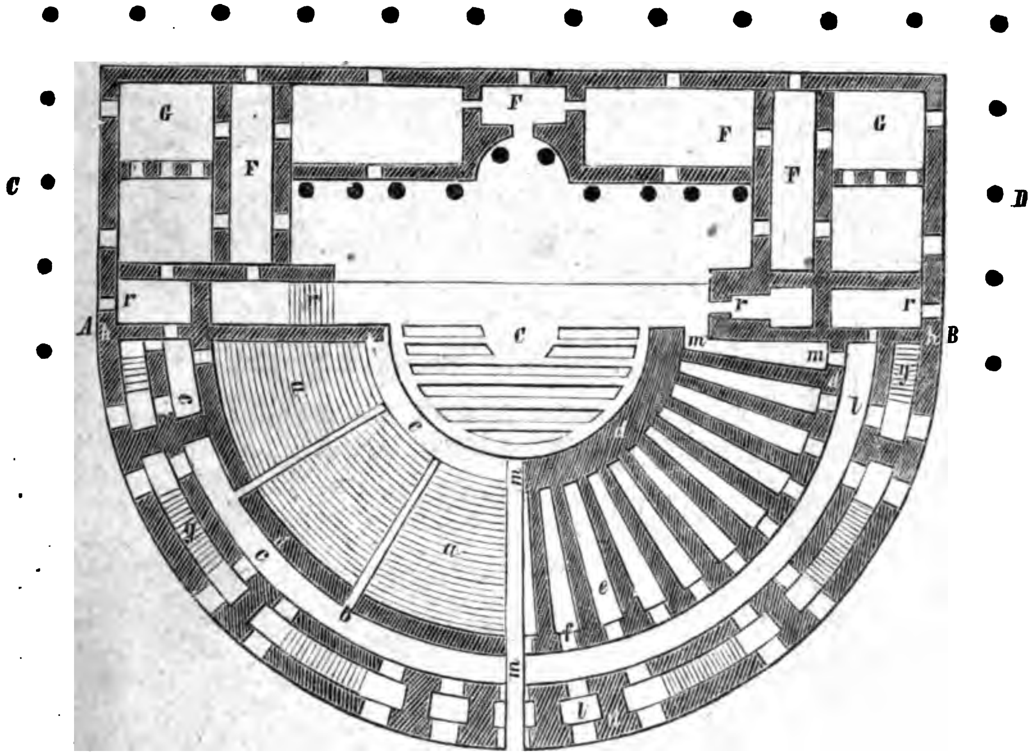
Чертилъ Гарусовъ. Масштабъ. Рѣзалъ по дереву Утгофъ.

Къ стр. 34, 35, 36 и 37. *Табл. 3.*

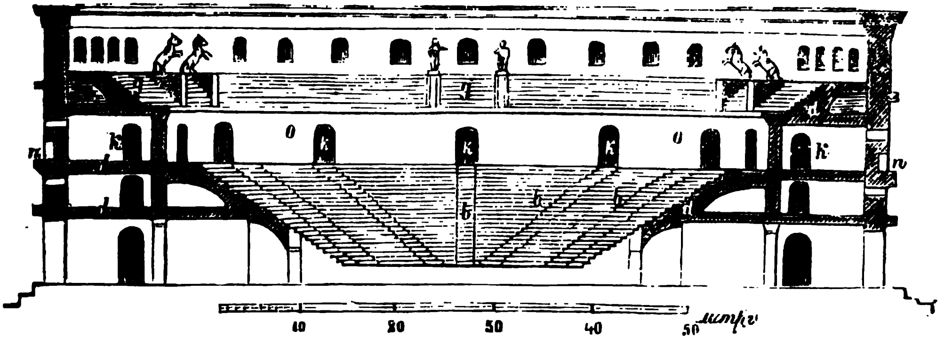
Фасадъ сцены древнихъ театровъ.



Планъ сцены и амфитеатра съ внѣшними колоннами (*C* и *D*).


G
F
F
F
G
F
C
D
r
r
r
r
A
B
c
m
m
l
g
n
e
d
a
c
b
e
f
m
l
n

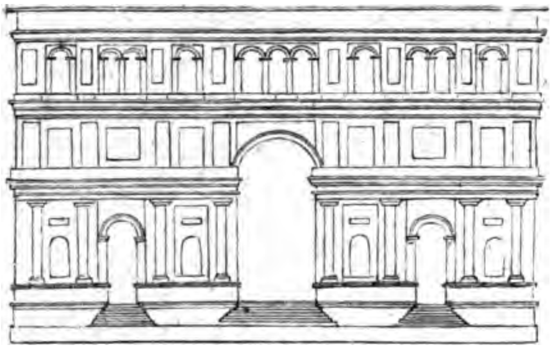
Разрѣзъ амфитеатра и помѣщеній подъ нимъ по діаметру отъ *A* до *B*.


g
k
o
k
k
k
o
k
n
n
b
b
b
z
10
20
30
40
50 метр.

Масштабъ.

Чертилъ Гарусовъ. Рѣзалъ по дереву Уггофъ.

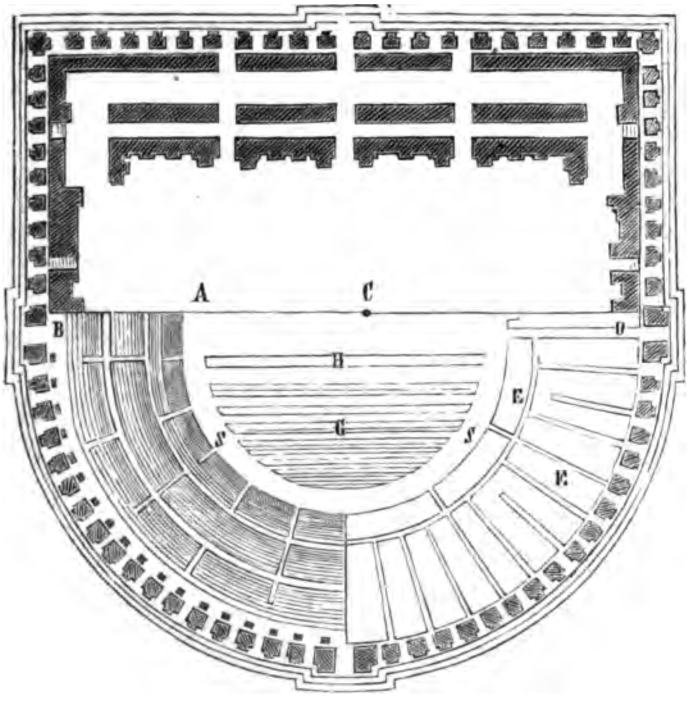
Фасадъ сцены древняго греческаго и римскаго театровъ.



A—C. Просценіумъ.
E. Мѣста для зрителей.
S. Мѣста для актеровъ.

G. Сѣдали
высших
никовъ.
H. Помѣщ
весталок

План сцены и амфитеатра въ римскихъ театрахъ



Чертилъ Гарусовъ.

Рѣзалъ по дереву Утгофъ

Книга 2-я (французская, нѣмецкая и русская драма) печатается и выйдетъ въ непродолжительномъ времени.

Цѣна 1 р. 25 к.
съ пересылкою 1 р. 50 к.

Продается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

Главный складъ въ книжномъ магазинѣ „Товарищества Общественная Польза“, Большая Подъяческая, № 39.